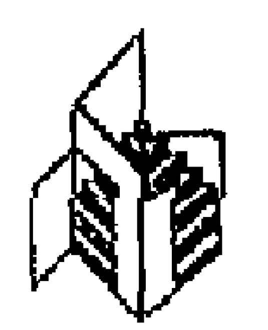


الهيئـة العامـة
لقصور الثقافة
اقليم القاهرة الكبرى
ثقافة القاهرة

مدارات فى الأدب والنقد

سيد الوكيل

سعاد



الهيئة العامة لقصور الثقافة
إقليم القاهرة الكبرى
وشمال الصعيد الثقافى
فرع ثقافة القاهرة

مدارات فى الأدب والنقد

سيد الوكيل

نشرت هذه المقالات بجريدة الشرق القطرية.

١ - المشهد النقدى قبل نهاية القرن.
٢ - ملاحظات حول الشعر والقصة.
٣ - مفارقة السياق.
٤ - قراءات فى القصة القصيرة.

المشهد النقدى قبل نهاية القرن
«عرض لنظرية الأدب»

يظل للقرن العشرين مكانته البارزة فى علوم الدراسات الأدبية فهو ذلك القرن الذى تعاقبت فيه النظريات وتعددت حتى نكاد نظن أن الأدب لم يحظ باهتمام فى تاريخه بقدر ما حظى به فى القرن العشرين، حيث من المؤكد أنه، منذ ما بعد البنيوية وعبر العقود القليلة التى تلت ذلك ، شهد النقد الأدبى تاريخا جديدا ، فانبثقت أشكال جديدة من النقد توازن بين النظرية والتطبيق، كالتفكيكية، ونظريات التلقى واستجابة القارىء، والنقد القائم على التحليل النفسى والنقد النسائى.. الخ ولا شك أن هذا الزخم أصاب متلقى الأدب غير المتخصصين ببعض الارتباك حيث يصعب عليهم فض الاشتباك بين هذه النظريات التى قد تتناقض فيما بينها أو تتكامل وتتداخل.

ومن المناسب، ونحن على وشك الانتهاء من هذا القرن، أن نلقى بنظرة أخيرة على سبيل المراجعة التاريخية المبسطة لنظريات الأدب خلال هذا القرن، نقول مبسطة حيث أحد أهداف هذه المراجعة نشر ثقافة نقدية للقارىء العادى قبل المتخصص، اسهاما فى ردم الهوة التى اتسعت بين متلقى الأدب ومنتجيه، حتى بات المبدع يشكو اغترابا دائما وعزلة صارمة عن قارئه، فلا شك أن التطور النظرى الهائل للأدب والذى أصبح وريثا للفلسفة جعله ينأى بنفسه عن الإدراك المباشر، وحصر متابعته على مجموعة المشتغلين به، وبعد أن تعددت نظريات التلقى، لم تعد قراءة النص الأدبى أمراً موكلا الى الذائقة الشخصية أو الانطباع الخاص. وأصبح

على قـارىء الأدب أن يلم ببـعض المعـارف الأوليـة التى تسـهم فـى قـراءة النص قراءة منضبطة.

وربما كـان أحـد أهداف هذه المراجعـة التـاريخيـة لنظريات الأدب فى القرن العشرين، هى أنـها تقدم بانوراما، يمكنها أن تساعدنا فى تكوين رؤية استـشـراقـيـة لما يسـتـجد فى القرن المقبل، إذ أن الأدب ذو طبـيـعـة تراكمية، ينبنى فيه الجديد على القديم ويتأسس عليه.

وهذه الطبيعـة التراكمية تبدو مسئولة عن التداخل القائم بين بعض النظريات كمـا سنلحظ - على سـبـيل المثـال - عند الشكلانيـة الروسيـة، وحلقة براغ وجماعة النقد الجديد فى أمريكا.

وقد حاول بعض البـاحثين الغربيين أن يبينوا اتجاهات النقد الأدبى ويعرضوا لمدارسه التى توزعت فى كل أوروبا وامتدت إلى أمريكا، وانتهوا الى تحديد عدة اتجاهات نقدية قد تتشـابك فى بعض جوانبـها، لكن يظل لكل منهـا سـمـاته الخـاصـة التى تميـزه عن غيـره، ومن الملاحظ أن هذا التقسيم قائم أساسا على وظيفة الأدب وماهيته.

وكان «رينيه ويليك» من أبرز البـاحـثين الراصدين لنظريات الأدب فى القرن العشرين وقد حدد ستة اتجاهات نقدية هـى:

- النقد الماركسى، ويقوم علـى ربط المنتج الأدبى بالمحيط الايديولوجى القائم فى لحظة انتاجه تاريخيا ويخضعه للشرط الاجتماعي والاقتصادى ولهـذا يكون الأدب تعبـيـرا وانعكاسـا لواقـع وقـد أسـفـر هذا الاتجـاه عن نظريتين رئيستين هما «الواقعية والاشتراكية - الواقعية النقدية».

- النقد القائم على التحليل النفسى، ويؤخذ على هذا الاتجاه أنه أغرق فى البـحث عن المشكلات النفـسـيـة عند المبـدع وربط الإبداع بالحـالات المزاجية واعتمد كثيرا على التفسير الرمزى للغة تماما كما يحدث فى الحلم، وقد اهتم هذا الاتجاه بطبيعة المتلقى وتأثير الإبداع عليه.

- الاتجاه الأسلوبى واللغوى.

- الشكلية العضوية الجديدة.

وفيهما ينظر إلى العمل الأدبى بمعزل عن أى عوامل خارجة، فلا المؤلف ولا المتلقى ولا أى ظروف اجتماعية أو اقتصادية توضع فى الاعتبار عند دراسة العمل الأدبى، فهو يدرس من داخله دراسة جمالية؟

- الاتجاه الانثربولوجى، الذى يضع فى الاعتبار المكون الثقافى للمبدع وهو يعتمد على الأساطير فى تفسير بعض جوانب الإبداع، كما يحتفى بأفكار كارل يونج عن الإنسان البدائى.

- الاتجاه الفلسفى الجديد الذى انبعث عن الوجودية وقد تعددت مدارس هذا الاتجاه وأثرت - فيما - بعد تأثيرا كبيرا.

مما تقدم نلحظ أن ثمة منطقين يحكمان الدراسات الأدبية، المنطق الأول، ويركز فيه الباحث على «العوامل» التى تضافرت على ايجاد العمل الأدبى، بما فيها حقائق البيئة أو ما يسمى بالظروف الموضوعية، والمنطق الثانى يسعى إلى جعل الإبداع الأدبى منطلقا لإبداع ثان، يضيف الى العمل الأدبى ما لم يعبر عنه الأديب صراحة من معان وأفكار حيث يقوم الناقد بدراسة العلاقات الداخلية للعمل وبمعزل عن الظروف المحيطة بانتاجه.

وعموماً فأى من المنطقين لا يخلو من عملية، إذ أن البحث الأدبى أصبح موقوفا على عمليات واجراءات منهجية منضبطة تضمن له موضوعيته.

«النقطة التى نريد أن ننبه إليها هنا هى أن استخدام الطرق العلمية فى البحث الأدبى ليس شيئا جديدا، فقد استخدم ارسطو فى كتابه فن الشعر الاستقراء والاستنتاج والتحللى والمقارنة، وهى مناهج أساسية للمعرفة المنهجية، أما الجديد فهو التطبيق الواسع الانتشار للعلوم الطبيعية على الدراسة الأدبية، ومن الطبيعى أن يؤدى التوسع فى تطبيق أى منهج الى تجاوزات، وقد يثير بعض المشكلات، لكن هذا لا يعنى

بالضـرورة أن المنتج فـاسـد من أسـاسـه، لقـد أثبـتت المناهج العلمـيـة صلاحيتها للتطبيق في أكثر من مـجال من مـجالات البحث الأدبي، مثل استخدام الاحصاء في نقد النصوص الأدبية لكننا لا نستطيع أن ندعي أن البـحث الأدبي ليست له مناهجـه الخـاصة التي لا تتطابق مع مناهج العلوم الطبيعية، فلقد استطاع النقاد ومؤرخو الأدب ، بل وعلماء اللغة، أن يستنبطوا مناهج ملائمة للبحث المنهجي قبل ظهور العلوم الطبيعية بزمان طويل».

١ - دراسة الشكل

الشكلانيون الروس:

فى العقد الثانى من هذا القرن نشطت حلقة «موسكو» الأدبية وجمعية دارسى اللغة الأدبية فى «بطرسبورج» وبعد مراجعة ورفض للمناهج النقدية السابقة، انتهت الى وضع أسس موضوعية لعلم أدبى جديد، ولم يكن موضوع العلم الأدبى هو الأدب فى حد ذاته بل الأدبية، ويقصد بها تلك الخواص الشكلية التى تجعل عملاً ما أدبياً، واعتمد ذلك فى البداية على دراسة الفروق الظاهرية للغة، أى التفريق بين لغة الأدب ولغة العلم.

برزت أسماء مثل «شكلوفسكى – جاكوبسون – ايخنباوم – ويورى تنيانوف» فقدم كل منهم اسهاما فى خلق وعى جديد بطبيعة النص الأدبى من حيث اللغة والأساليب والتقنيات المختلفة التى تصب فى مفهوم الشكلانية.

قدم «شكلوفسكى» مفهومه عن الأدب بوصفه تقنية، فقيمة النص الأدبى ليست فيما يقول، لكن فى كيفية القول، ويوحى هذا بإمكانية فصل الشكل عن الموضوع، استدرك بفضل مداخلات النقاد الجدد والجناح الماركسى، فهذا الفصل يبدو مجرد اجراء وفرض لإمكانية دراسة الشكل، والمقصود بكيفية القول عند «شكلوفسكى» هو مجموعة الخصائص والحيل اللغوية التى تحصل من هذا القول أدبياً، فالقول الأدبى يخرج بالضرورة عن العادى والمألوف، فهو يخلق نوعا من الاغتراب يجعله مفارقا عن الواقع المعيش، فإدراكنا بأن شيئاً ما غريباً ومختلفاً هو ما يبعث نوعاً من الإحساس به، نمثل لذلك بقيادتنا للسيارة للمرة الأولى، حيث تكون علاقتنا بها حية ومتوترة، أى أننا نشعر بوجودها، وبتأثيرها علينا، لكننا مع الاعتياد نفقد هذا الإحساس المتوتر ويصبح تعاملنا معها آليا، أى مجردا

من الشعور بها.

لهذا .. فإن قصيدة لأحمد شوقى عن النيل، أو لامرىء القيس عن الفرس تفجر فينا إحساساً جديداً، لم نكن لنشعر به من طول اعتيادنا وألفتنا لكل من النيل .. أو الفرس.

وظيفة الفن:

لهذا فإن وظيفة الفن عند الشكلانيين أنه يعيد الينا الإحساس بالأشياء العادية التى فقدت تأثيرها علينا بالألفة والآلية، وذلك بجعل الأشياء غريبة عنا، بل ومضاعفة فالفن سبيل لاختبار فنية الأشياء، أما الشيء نفسه فليس بذى قيمة، فالعمل يبدع فنياً على نحو يعاق فيه الإدراك الآلي، ودراسة اللغة الشعرية فى بنيتها الصوتية وتوزيعها المتميز فى البنى الفكرية يجدد إدراكنا بها ويلفت انتباهنا الي ما فيها من إبداع.

البحث الشكلانى:

اعتمد الشكلانيون ثلاث مراحل أولى للبحث النقدى.

١ – اختبار تحليل مظاهر الصوت فى العمل الأدبى.

٢ – اختبار المعنى فى إطار الشعرية.

٣ – دمج الصوت والمعنى فى كل تام.

ثم ظهر مفهوم «العنصر المهيمن» عند «جاكوبسون» فالشعر– مثلا– ليس مجرد قيمة أحادية، لكنه مكون من مجموعة عناصر فنية، تتفاوت فى قيمتها، غير أن القيمة العليا هى التى تحدد شكلها وهويتها، ولا يكتمل البناء الفنى إلا بها، وبها تتحقق وظيفة الشعر «أى أن العمل الشعرى يحدد بوصفه تلك الرسالة اللغوية التى وظيفتها الجمالية هى المهيمنة فيها».

يقول «ل.م. نيوتن» فى نظرية الأدب فى القرن العشرين «مع التطور الأكبر للشكلانية ظهر هناك التصور الدقيق للعمل الشعرى بوصفه النظام المنشأ، أى مجموعة هرمية مرتبة بانتظام من الأدوات الفنية والتطور الشعرى هو تغير فى هذا التسلسل الهرمى».

ومن الملاحظ أن التغير الهرمي لا يؤثر في إطار الجنس الأدبي الواحد داخليا فقط ، وإنما يؤثر في التسلسل الهرمي للأجناس كلها ومن ثم تتداخل الحدود بين الأجناس، وهذا التداخل يحظى باهتمام خاص لدى الباحث الشكلاني، لقد أصبح التغيير في العلاقة بين العناصر الفنية المستقلة أمراً هاماً في النقد ولأول مرة، حيث لم يعد ينظر للجنس الفني بوصفه كتلة واحدة موجودة وحسب ولكنه مكون لنظام من العلاقات والعناصر الجمالية التي تظل في حالة تغير وتحول دائم، ومن هنا تظهر مشكلة قارىء الأدب، عليه أن يمتلك وعيا لنظامين اثنين في وقت واحد، وعي بقانون تقليدي راسخ، ثم وعي بالانحراف والتحول عن هذا القانون، وهذا الوعي الثاني هو الذي يجنبنا آلية التلقي والانطباع، ويجعل من قراءة العمل الأدبي عملاً صعباً – ربما – لكنه يجدد إدراكنا بالعالم.

الجناح الماركسي:

قدم «ميخائيل باختين» عدة مداخلات مع الشكلانية الروسية أبرزها مبدأ الجدل الذي اعتبره لازما لدراسة الأدب، فثمة علاقة حتمية بين المحيط الأدبي ومحيط أكبر هو الايديولوجي، وتتسع الدائرة الى الاجتماعي والاقتصادي.. كان «باختين» ورفاقه من النقاد الماركسيين، قد أخذوا على الشكلانيين انغلاقهم في دراسة الأدب بمعزل عن الظاهرة الاجتماعية، لقد انغمسوا في دراسة الأدب من داخله ونجحوا في جعل البحث الأدبي جماليا ومتخصصا.

فالماركسيون يرون أن الأدب نفسه، هو عنصر تابع لمحيط أكبر هو «الايديولوجيا» وهذا الأخير تابع بدوره لمحيط أكبر هو الاجتماعي.. الخ.

فاذا كان الشكلانيون يخشون على استقلال الأدب لو أنه دمج مع الايديولوجي، فإن النقاد الماركسيين على العكس من ذلك يرون أن دراسة الأدب في تفاعل حي وجدلي مع الميادين الأخرى للحياة تؤكد دور الأدب وتبرز قيمته في النشاط الحيوي للإنسان، ومن ثم تمنح الأدب استقلاله.

أسئلة وقضايا :

عموما انطلق الشكلانيون من أسئلة كبرى حول طبيعة الأدب ووظيفته وماهيته.. وانتهوا الى قضايا نقدية هامة حول طبيعة اللغة الأدبية والعلاقة بين الشكل والموضوع.. دور المؤلف فى النص .. ودور المتلقى الذى أسس فيما بعد لعلم القراءة الأدبية.

ثم ظهر مصطلح النقد الجديد سنة ١٩٤١ كعنوان كتاب للأمريكى «جون كرورانسوم» طارحاً تصورات تماثل الشكلانية الروسية من حيث نظرتها للعمل الأدبي كشيء مستقل يدرس بمعزل عن قصد المؤلف أو حكم المتلقى الانطباعى، كما أنه حاول استبعاد المقاصد الأخلاقية كقيمة للعمل الأدبي فى حد ذاتها، وإن كان الأدب بطبيعته قيمة تؤدى من خلال وظيفته الجمالية بمعنى أنه يحقق نوعا من التربية الجمالية.

أقر أصحاب النقد الجديد في أمريكا بأن الشعر يمكن أن يقدم معرفة، لكن المعرفة عندهم تختلف تماما عن المعرفة بمعناها العلمى، واللغة الشعرية يمكن أن تؤدى إلى هذه المعرفة عندما تعمل دلاليا ضمن سياق كلى مرتبط ببنية القصيدة، إذ أن الدلالة اللغوية عندهم تختلف فى الشعر عنها فى الكلام العادى، فاللغة الشعرية لا تعمل دلاليا خارج القصيدة.

وقد أصر «كلينث بروكس» على ضرورة عزل العمل الأدبى عن مؤلفه لما فى ذلك من خطورة الانزلاق الى درس المسيرة أو النفس بدلا عن درس الأدب نفسه ومن ثم فإن الناقد الشكلانى الجديد عليه أن يتجنب قدر الإمكان لا المؤلف فقط بل القارىء أيضا.

وفى مقال له بعنوان «الناقد الشكلانى» حدد بعض البنود أطلق عليها بنود الاخلاص وهى :

النقد الأدبى وصف وتقييم لموضعه والاهتمام الرئيسى للنقد انما هو بمسألة الوحدة الكاملة التى يشكلها العمل الأدبي أو يخفق فى تشكيلها، وعلاقة الأجزاء المختلفة أحدها بالآخر فى إقامة هذه الوحدة وأن الشكل

والمضمون لا يمكن فصلهما أحدهما عن الآخر وأن الشكل هو المعنى وأن الأدب مجازى ورمزى أساسا.

أما «كنث بيرك» فكان من أبرز أصوات النقد الجديد، حيث اعتبره النقاد الجدد موازيا لـ «باختين» لما عرف عنه من ميول ماركسية، إذ رأى أنه لا يمكن افغال المسائل الاجتماعية بل والنفسية عند دراسة الأدب، كما أوجد صيغة مناسبة لمناقشة غرض النص، فبغض النظر عن أن المؤلف قصد إليه أو لم يقصد شخصيا ينفذ الناقد تفسير طبيعة العمل، حيث يفترض الناقد قصداً ما ويفسر العمل من خلاله ويتيح هذا الفرصة لناقد آخر أن يطرح فرضية مختلفة تقدم تفسيراً ومظاهر مختلفة للنص قد تكون أكثر أهمية، وبهذا يتفق مع الشكلانيين فى عدم الأخذ بغرض المؤلف، وان رأى أنه لا يمكن تفسير عمل ما بعيداً عن غرض مفترض على الأقل، وقد أطلق على هذا الإجراء اسم «المغالطة الغرضية» لأن الاحتمال لا الحقيقة هى التى تكفل للعمل الأدبى اغراءه بالنسبة للقارىء.

نقد.. النقد الجديد:

لم يسلم النقد الشكلانى الجديد من تيار مناوئ يتمثل فى جماعة «شيكاغو» لقد أظهروا تعاطفهم مع النقد التاريخى الذى قامت الشكلانية لهدمه، ولكن باختلاف عن النقاد التاريخيين التقليديين، فرفضوا الانطباع وأنهمكوا فى تطوير أساس نظرى متماسك بدأوا بتناول النقد الشكلى ومراجعته وانتهوا الى أنه ليس كافيا ولا مكتملا، لأنه لم يحسب حسابا للشعريات التقليدية، لأن الشعريات الأرسطية أساسية للدرس الأدبى.

كما لاحظ نقاد «شيكاغو» أن النقد الشكلانى لا يهتم بالتمايزات ودرجات الاختلاف بين خطاب أدبى وآخر، وانما يعاقر الأدب وكأنه كله قد أنشىء على أسس واحدة.

ثم رفضوا فكرة «المغالطة الغرضية» لكونها تقدم فرضاً ضمنياً قد يكون صحيحاً من حيث الظرية غير أنه ليس من الضرورى أن يكون

صحيحاً فعلياً عند التطبيق، وانتهوا الى رفض النقد الشكلانى لسببين.

الأول : لأنه يهمل حقيقة جوهرية هى أن الأدب ليس مجرد ظاهرة طبيعية يمكن درسها على انفراد، ولكنه ثمرة فن واختراع انسانى، لهذا يظهر فى التاريخ وله شخصيته التى تصاغ فيما لا يحصى ولا يمكن التنبؤ به من الطرائق.

الثانى : وهو اعتراض منهجى أيضا، فتنظيرات النقد الجديد مصممة على جلب البحث فى النقد التطبيقى الى النهاية قبل أن يشرع الباحث فيه، وبهذا يحيل البحث الى نوع من الاستخدام لعقائد مسبقة وراسخة، ومن ثم يمكن التنبؤ بنتائجها.

ورأى نقاد «شيكاغو» أن أى عمل أدبى أيا كان حظه من القوة سواءاً حسب المؤلف حساباً لجمهوره عند تأليفه أو لم يحسب هو فى الحقيقة نظام محكم من صور الاستبداد بذهن القارىء.

ولهذا أصبح القارىء موضع اهتمام عندهم، كما أن المؤلف أيضا هو موضع اهتمام كبير على عكس الشكلانية، لكنهم ميزوا بين نوعين من المؤلف «المؤلف الحقيقى - المؤلف الضمنى» أو الأنا المبدعة فى العمل، وعلى القارىء أن يتفق فى الاعتقاد والموضوعات التى يطرحها المؤلف الضمنى، فالمؤلف يستنبط صورة لنفسه ولقارئه في نفس الوقت.

٢ - الواقعية ومرادفاتها

قصة المصطلح:

فى ١٧٩٨ كتب شيلر عن الأدباء الفرنسيين فقال «إنهم واقعيون أكثر من كونهم مثاليين» ولم تكن كلمة «واقعية» عنده تعنى أكثر من كونها نفى للمثالية، لكن محاكمة «فلوبير» فى ١٨٥٧ على روايته الشهيرة «مداد بوفارى» جعلت من الواقعية قضية الساعة، وبعد ذلك أطلق اللفظ ليصف كتابات «بلزاك» و«اميل زولا» لتعنى البيئة، وتبدو كمرادف لكلمة «الطبيعة».

يقول د. صلاح فضل فى منهج الواقعية فى الإبداع الأدبى: وقد ظل الخلط بين هذين المصطلحين قائما حتى الربع الأول من القرن العشرين إلى أن نشر النقاد «بيير مارتينو» كتابين هامين، أولهما ١٩١٢، بعنوان «القصة الواقعية» والثانى عام ١٩٢٣ بعنوان «الطبيعة الفرنسية» وحدد فيهما التمييز القاطع بين المصطلحين، فالطبيعة هى مبدأ «زولا» وتقتضى عرضا علميا للأدب وفلسفة مادية محددة أما الواقعية فهى ذلك التيار الزاخر الذى يجرف فى مساره كثيرا من الايديولوجيات والفلسفات، والذى اغتسل بمائه معظم كبار الكتاب العالميين فى القرنين الاخيرين».

وإذا كانت «الواقعية» ظهرت فى القرن الماضى لتحدد «نمطا من الابداع إلا أن القرن العشرين شهد رواجا مدهشا للكلمة كمصطلح نقدى يتمثل فى اتجاهين أساسيين للنقد الماركسى، يلتقيان أحيانا ويفترقان أحيانا وهما «الواقعية الاشتراكية - الواقعية النقدية».

عدة رؤوس للواقعية:

وعموما فإن الفلسفات فى العصور الحديثة اتجهت فى أغلبها إلى الواقع، وأسهمت فى مستويات عدة وبطرق مختلفة فى ترسيخ الواقعية كمصطلح فالفلسفة الاجتماعية تؤكد أن مبدأ الفن ووجهته هى المجتمع،

كما ظهر أثر الفلسفة الوضعية فى آراء وكتابات «اميل زولا» حيث رأى أن الأدب نوع من الدراسة الفنية للمجتمع، ولهذا على الأديب أن يسلك مسلك العالم فى تجاربه وأن يأخذ بالحقائق الاجتماعية والعلمية، كما ظهر أثر الفلسفة الوضعية فى آراء «تين» النقدية، أما الفلسفة الواقعية المادية فقد نظرت الى الأدب بوصفه تعبيرا عن رؤية الكاتب لما حوله من وجهة نظر تتصل بحقيقة من الحقائق وهذه الحقيقة فى طبيعتها اجتماعية وليست فردية، كما أنها نظرت الى الإبداع بوصفه منتجا أو عملا من الأعمال يخدم المجتمع والثورات ويجدد القيم، ورفضوا تماما مبدأ . «الفن للفن» حتى يكون العمل الأدبى مرآة للحقيقة تحفز القارىء على تغيير نفسه ومن ثم تغيير العالم، ويقترب من ذلك أصحاب الفلسفة الوجودية، حيث وظيفة الآدب هى التغيير عن طريق إشاعة الوعى بالقيم وهى تطالب المبدع بامتلاك هذا الوعى بالحاضر لتغيير المستقبل وذلك بالتزامه بعرض القيم التى أبرزها الحرية، ويظهر موضوع الأدب كرسالة عندهم بقوة.

هكذا تصب الفلسفات الحديثة حتى الوجودية فى الواقعية، مع تحفظات وجهتها الوجودية فى صورة نقد للواقعية المادية، وفى ذلك يقول د. محمد غنيمى هلال فى «النقد الأدبى الحديث»: «باسم الجهد والعمل يتطلب الواقعيون والوجوديون معا، أن يكون الأدب سلاحا اجتماعيا ووسيلة من وسائل العمل، لكن الوجوديين يرون أن الماديين ألغوا ذاتية الفرد وهو وحدة الاصلاح ومدار الفرد كما ألغى المثاليون الواقع فيما له من كثافة وقوة ومقاومة تستعصى على مجرد التفكير، والخطر فى الكلام الأول أن يصير الفرد آلة مسخ لا وعى لها والخطر فى الاتجاه الثانى أن يصير الأدب كلاما لا يمس الواقع».

٣ - البنيوية

تعد البنيوية أكثر النظريات إثارة للجدل وأكثرها شهرة فى نصف القرن الأخير، ومازالت المعارك بين الرافضين والمؤيدين لها تضطرم بنفس الحمية، حتى بعد أن اتفق الجميع على أن ثورة الطلاب فى فرنسا ١٩٦٨ اختتمت ما يسمى بعصر البنيوية.

ويعتقد أن البنيوية هى أكثر النظريات غموضا وصعوبة، والحقيقة أن درجات الوضوح فى الوعى البنيوى هى هدف أولى لمنظريها، حتى يصل الأمر إلى نوع من التقعيد والاجراءات المجدولة والاحصائيات التى تحدد طرق البحث البنيوى، غير أن المشكلة فى تصورنا تكمن فى أمرين :

الأول .. فى هذه المداخلات المختلفة والمتعددة التى تجعل من البنيوية نظرية قابلة للتطور فيقبل الإضافة والحذف والتعديل الى درجة تنقل معاركها داخل الساحة البنيوية نفسها، ونظريات التفكيك هى تمثيل لهذا المعترك والجدل، وهى بذلك مدينة بوجودها للبنيوية، شأنها شأن كل النظريات التى ارتبطت بها فيما هو واضح من تسميتها (نظريات ما بعد البنيوية).

والأمر الثانى.. يكمن فى أن البنيوية حاولت أن تجد تفسيرا لكل مظاهر السلوك الإنسانى فاتسعت وتشعبت مجالات البحث البنيوى، فهذا «رولان بارت» يرى أن كل أشكال الأداء الإنسانى والممارسات الاجتماعية المختلفة تعمل بنفس الآلية التى تعمل بها اللغة، وبالتالى يمكن تفسيرها بنيويا.

إن هذين الأمرين جعلا البنيوية أكثر النظريات اتساعا واشتباكا ومن ثم بدت صعبة.

* * *

انطلقت البنيوية من علم اللغة الذى أسسه السويسرى «دى سوسير» ، والذى قام بالتمييز بين «اللغة» بوصفها نظام وأجرومية أو بمعنى آخر بوصفها نسقا سابقا فى وجوده على الكلمات، وبين «الكلام» الذى هو الممارسة الفعلية والفردية للغة التى نتلفظ بها.

وعليه يمكن دراسة النصوص الأدبية بوصفها «كلاما» يمكن أن يفهم بالنسبة الى «اللغة» أو النسق، وذلك بالنظر إلى الكلمات ليس على أنها مجرد إشارات إلى الأشياء، ولكن على أنها علامات.

والعلامة مركبة من طرفين هما «الدال والمدلول»، وحيث الدال هو اشارة مكتوبة أو منطوقة «لفظة»، والمدلول هو المفهوم الذى نتعقله عند سماع اللفظة أو رؤيتها.

ولكن العلامة بطرفيها «الدال والمدلول» لا تعمل ولا تعنى شيئا إلا داخل سياق كامل من العلامات.

فمثلا اللون الأحمر فى سياق اشارات المرور يدل على التوقف ولكنه لا يفهم على هذا النحو إلا فى إطار علاقته بالنسق الكلى لإشارات المرور، حيث الأخضر يعنى «التحرك» والأصفر يعنى «استعد» للأحمر أو للأخضر.

ويقوم علم العلامات «السيمولوجيا» بدراسة حياة العلامات داخل المجتمعات، ويكشف هذا العلم عما يشكل العلامات، وعن القوانين التى تحكمها داخل انساقها المتعددة، وحيث تعد اللغة أهم هذه الأنساق، ويمكن دراستها من خلال مجموعة من الثنائيات سواء على مستوى الوظيفة أو الأداء، فمثلا، تدرس الأصوات المهجورة فى مقابل المهموسة.. ولقد قام «كلود ليفى شتراوس» بقراءة العلامات عبر هذه الثنائيات، عندما قام بدراسة «انثروبولوجية» عن العادات والتقاليد لبعض المجتمعات البدائية فكشف عن النسق المزدوج الذى يحكمها فالفعل المدنس يؤسس نسقا فى مقابل المقدس، وهكذا.

وقــد نجح «رولان بارت» فى تطبــيق هذا المبــدأ على أشكال الأداء الإنساني المختلفة باعتبارها انساق علامة تعمل بالطريقة التي يعمل بها النسق اللغوى، فإذا كانت اللغة نسقا والكلام اختياراً فردياً من النسق فنفس الأمر يطبق على الملابس أو الطعام.. الخ.

فالنسق في الطعام – مثلا – هو مجموعة من المأكولات تتضمن متشابهات ومتخالفات فى نفس الوقت، ويختار المرء منها طبقه المفضل بالنظر الى معنى بعينه، أن القيام بالاختيار على نحو معين هو علامة نستطيع أن نقرأ بها ليس الذائقة الفردية فقط ، ولكن المؤثرات الثقافية والحضارية والاقتصاديةأيضا.

وهكذا انطلقت البنيوية نحو تقعيد وضبط كل أنماط السلوك الإنسانى وما يعنينا منها – هنا – الأدب ، فتحدث «تودروف» عن قواعد أساسية للقص، استمدها من قاعدة أساسية فى نحو اللغة، فإذا كان النحو يقسم تركيب الجملة إلى مسند ومسند إليه فان «تودروف» يرى أن الوحدة الأولية لأى حكاية تتكون هى الأخرى من مسند ومسند إليه، فمثلا، عندما يقوم الفارس بذبح التنين، فان الفارس يكون «مسندا» والتنين «مسندا إليه».

كما يرى «تودروف» أن أى نص قصصى يتشكل على أساس عدد ثابت من الوظائف أو الوحدات الأولية التى هى عبارة عن «مسند ومسند اليه» وقد حدد «بروب» عدد هذه الوحدات بإحدى وثلاثين وحدة، ووضع قائمة بها، ومهما كانت القصة تحتشد بعدد هائل من التفاصيل فانها تشكل أساسا على هذه الوحدات، غير أنه لا توجد حكاية واحدة أو نص واحد يتضمن كل هذه الوحدات مجتمعة.

وقد قام «كلود ليفى شتراوس» بتحليل أسطورة «أوديب» بنيويا عندما وضع هذه الوحدات الأولية المكونة لها فى شكل متقابلات واكتشف بذلك التعارض العام الذى تقوم عليه الأسطورة من حيث نظرتها لأصل الإنسان

أى نظرة الأصل الواحد التى ترد ولادة الإنسان إلى الأرض فى مقابل نظرة الأصل المزدوج التى ترد ولادة الإنسان إلى جماع ذكر أو أنثى.

إن مهمة الباحث البنيوى أولا هى التعرف على هذه الوحدات الأولية ومن ثم عزلها عن النص، وهكذا يمكن وضعها فى شكل متقابلات، فعمليتا العزل والاختيار تبدو أساسية لدى الباحث البنيوى، غير أن هذه الإجراءات يتم تعديلها وتأخذ أبعادا عديدة بعد ذلك عند كل من «م.ج. فريماس» فى كتابه (علم الدلالة البنيوية ١٩٦٦) الذى طور نظرية «بروب» وكذلك طور «جيرار جينيت» نظريته عن «الخطاب» بدراسة تطبيقية لرواية بروست (البحث عن الزمن الضائع)، وفى مقال لاحق بعنوان (تخوم القص) عرض لمشكلات أخرى تعترى المنهج البنيوى.

٤- ما بعد البنيوية

إذا كانت البنيوية انطلقت من نظرية «دى سوسير» عن اللغة، فإن نظريات ما بعد البنيوية، التى تنطوى على موقف مضاد، قد انطلقت هى أيضا من نظرية «دى سوسير».

لقد بدأ الأمر بملاحظة من «دى سوسير» عن العلاقة، حيث لاحظ أن العلاقة بين الدال والمدلول ليست ضرورية كوجهى عملة واحدة، بل من الممكن أن يكون كل من الدال والمدلول نسقاً مختلفاً ومنفصلا عن الآخر، ويتأكد هذا الفصل فى كل مرة نستخدم فيها المعجم، حيث تتعدد المدلولات للكلمة الواحدة، كما أن كل مدلول يمكن أن يصبح فى حد ذاته دالا جديدا، ينتج مدلولات أخرى، وهكذا الى ما لا نهاية.

يقول «رامان سلدن» فى «النظرية الأدبية المعاصرة» ينصب قدر كبير من جهد حركة ما بعد البنيوية على تتبع هذا التقلب الملح لنشاط الدال، وذلك فى تشكيله مع غيره من الدوال سلاسل وتيارات متقاطعة من المعنى، يتأبى معها على المتطلبات المنظمة للمدلول». إن المسافة بين الدال والمدلول تحتشد بدوال ومدولولات أخرى عديدة مما جعل «رولان بارت» يرى أن اسوأ خطيئة يقترفها الكاتب هى ادعاء أن اللغة وسيط طبيعى شفاف يستطيع أن يرى من خلاله الحقيقة، فالعمل الفنى هو نوع من التلاعب المستمر للغة ينتهى بالنص فى أبعد نقطة ممكنة عن مؤلفه، بل عن القصد أو الغرض الذى كتب من أجله، أما هذه النقطة فإن القارىء هو الذى يصنعها، وهى بمثابة احداثية ينتجها خطان متقاطعان يمثل أحدهما القارىء ويمثل الثانى النص نفس.

رولان بارت

يقول بارت «إن القراء أحرار فى فتح العملية الدلالية للنص واغلاقها

دون أى اعتبار للمدلول على نحو يغدو معه القراء أحرارا فى أن ينالوا لذتهم من النص».

لقد بدأ «بارت» بنيوياً خالصا، ومؤمنا بقدرة المنهج البنيوى على تفسير كل انساق العلاقة الإنسانية وآكد هذا بحماس فى كتابه «مبادىء السميولوجيا ١٩٦٧» ولكنه سرعان ما بدأ بمراجعة موقفه فى مقاله عن «موت المؤلف ١٩٦٨» الذى تخلى فيه عن المطامح العلمية للبنيوية ثم أكد هذا الموقف فى كتابه (١٩٧٠) حيث بدأ بالسخرية من محاولة البنيويين حصر كل قصص العالم فى بنية واحدة ، لأن كل قص ينطوى على الاختلاف من حيث قدرته على إنتاج المعانى بالنسبة إلى القارىء.

جاك لاكان

طرح «لاكان» نظرية جديدة فى التحليل النفسى عندما تحدث عما أسماه بالذات المتكلمة، فعندما اتكلم مع شخص ما، أشير إلى نفسى بوصفى «أنا» وآشير اليه بوصفه «أنت» وعندما يجيب علىّ، فإن الوضع ينقلب، فيصبح «أنا أنت» ومعنى هذا آن تعدد الضمائر مجرد مواضع للذات تحققها اللغة، آى آن الذات تجد لنفسها وضعاً داخل اتساق اللغة.

وكانت المناهج النفسية السابقة تفصل بوضوح بين الذات والموضوع، لكن «لاكان» آكد على وجود نقطة لالتقاء الذات بالموضوع هى حالة التخييل التى يمر بها الطفل فيما أسماه بمرحلة «المرآة» حيث يسقط الطفل نوعاً من الوحدة على صورة الذات المتجزئة على المرآة، ويستمر هذا الميل الخيالى حتى بعد تشكيل الأنا، حيث يبدأ الطفل فى الاستقلال بذاته ومن ثم يتعرف على ما هو مختلف عنه بوصفه «آخر».

ويرى «لاكان» أن عمل الحلم يتبع قوانين الدال بلغة «دى سوسير» فى درس اللغة، أما آليات الدفاع التى تستخدمها الأنا لتحمى نفسها فهى نوع من التحريف لهذا الدال، وبهذا تكون كل الدوال مشوهة، ويكون التحليل النفسى هو ضبط هذه التشوه، أو هو البلاغة العلمية للاشعور، ولأن الأدب يعمل بنفس الطريقة التى يعمل بها الحلم فهو بالتالى يتجنب

وجود مركز مسيطر فى النص.

جاك ديريدا

كان «لاكان» أنهى مقولة مركزية الذات، وأشار إلى تعدد مواضعها داخل النص فسهل هذا مهمة التفكيك عند «دريدا» هاجم «ديريدا» حرص البنيويين على التأكيد بوجود بنيات مركزية لمعنى واعتبر ذلك نزوعا بشرياً عاماً حيث أن فكرة المركز تضمن للبشر وجودهم من حيث هو حضور، فنحن نفكر فى حياتنا العقلية والمادية على أنها مرتكزة حول «أنا وهذه الأنا هي مبدأ الوحدة الذى تقوم عليه بداية كل ما يدور فى فضائها، ويطلق على هذا النزوع البشرى مصطلح» نزعة مركزية «اللوجوس» وهى نزعة أكثر حضوراً فى الكلام وهى المسئولة عن النظر الى الكتابة بوصفها شكلا غير صاف من الكلام.

ويفرق بين الكلام والكتابة، فالكتابة قابلة للتكرار بواسطة إعادة الطباعة، وهذا من شأنه أن يشجع على اعادة التغيير، كما لا تحتاج الكتابة للحضور المباشر للكاتب مثل الكلام، ثم أن الكتابة تسجل وتحفظ ولا تتناثر فى الهواء ومن ثم لا تشوه، وبذلك يصنع «ديريدا» ثنائية بين الكتابة والكلام، غير أن العلاقة بينهما ليست ثابتة، فطبيعة هذه العلاقة تقوم على الاستبدال والاكمال بل والاحلال الكامل، حيث يمكن أن تحل الكتابة محل الكلام.

هذه الثنائية تحل محل الثنائية البنيوية القديمة «اللغة – الكلام» ليصبح الكلام بمثابة نسق والكتابة خروج عليه غير أنهما يتبادلان الأدوار.

ويبدأ التفكيك عند «ديريدا» عندما نعين اللحظة التى ينتهك فيها النص القوانين التى بدا أنه استنها لنفسه، وعندئذ تتمزق النصوص.

لقد فتح التفكيك الباب لإعادة النظر الى الكتابة بوصفها عملية قابلة للتكرار والتعدد والتناقض ومن ثم تنقلب من التراتب القهرى.

أدى ذلك الى انعدام النظرة اليقينية والموحدة، وسيطرة النزعة التشكيكية إزاء كل ما هو كلى ومطلق لتنهال عليه معاول التفكيك.

٥- القارئ والاستجابة

لم يكن للعلاقة بين المبدع والمتلقى أن تظهر على سطح الدرس النقدى كموضوع علمى لولا تطور النظرية الأدبية، وكان أحد أهم الملامح التى ميزت ثقافة الحداثة هو الفصل بين الذات والموضوع، باعتبار الذات هى موضوع الداخل، وتأكد هذا الفصل عند البنيويين بفصل آخر بين الدال والمدلول، ومن قبل كان «الشلاكنيون» يفصلون بصورة حادة بين الشكل والمضمون ويقولون بان الأدب يلفتنا الى ما فيه من أدبية «الشكل» قبل أن يلفتنا إلى القرائى أو العالم موضوع العمل الأدبى.

ومن ناحية مقابلة، يذهب الواقعيون الى التأكيد على أهمية المضمون، فما الشكل واللغة سوى أدوات لحمل الرسالة المضمون التى يبعث بها المبدع إلى المتلقى بهدف تنمية وعيه بالواقع ومن ثم تغييره.

وعموما فإن القارىء ظل موجودا فى خلفية النظرية وأن لم يكن فى بؤرتها، الى أن جاءت «الظاهراتية» وكان أحد الاهتمامات الرئيسية لها هو البحث عن صيغة لوجود العمل الأدبى من وجهة أنه ليس موضوعاً صرفاً ولا ذاتا صرفة، فالواقع فى النص الأدبى لا يظهر بتمامه وإنما على نحو تخطيطى لهذا فإن مهمة تحديده تكون من وجهة القارىء.

ومنذ تلك اللحظة، أصبح ينظر إلى القارىء على أنه أحد عناصر إنتاج النص، ومن ثم أصبح موضوعا للبحث داخل النظرية الأدبية، فنرى «جورجز باولى» يركز على الأدب بوصفه تجسيداً للشعور الفريد للمؤلف ومن هنا فالقراءة الموثوقة تستلزم من القارىء أن يحقق التطابق مع الشعور المجسد فى العمل، ويعنى هذا أن الدور الذى يقوم به القارىء فى إنتاج النص يتطابق مع دور المؤلف.

وكان «هانزروبرت جوس» أكثر المنظرين اهتماماً بالتلقى، فاستخدم

مفهوم «جدامر» عن دمج الآفاق، ويعني دمج الأفق التاريخي للنص بوصفه تجسيداً لتجارب الماضى مع اهتمامات قراءة المعاصرين لدراسة العلاقة بين التلقى الأصلى للنص الأدبى وكيف يدرك فى مراحل تاريخية مختلفة، ويدعو «جوس» إلى دور للناقد بأن يقوم بالتوسط بين كيفية إدراك النص في الماضى وكيف يدرك الآن.

ولقد أنتجت النظريات المتجهة الى القارىء أسئلتها ومصطلحاتها ، هذه الأسئلة التى تبدأ بتحديد «من هو القارىء»، حيث فرقت بين القارىء والمروى عليه، إذ يبدو القارىء عند الناقد الأمريكى «هيلز ميللر» هو ذلك المتلقى الذى يمكنه أن يتداخل مع المؤلف فى مركزية وعى واحدة أو متشابهة.

ويبرز مصطلح «القارىء المضمر» عند «نولفانج إيزر» وهو القارىء الذى يخلقه النص لنفسه خلال شبكة أبنية الاستجابة ويفرق بينه وبين القارىء الفعلى، وهو الذى يستقبل النص عن طريق تحويله إلى مجموعة من الصور الذهنية لحظة القراءة، غير أن هذه الصور تتأثر حتى بالتجربة الخاصة بالقارىء.

ويتحدث الناقد الألمانى «ياوس» عن «آفاق التوقعات» حيث يحاول تحقيق التوازن بين الشكلية الروسية التى تتجاهل التاريخ والنظريات الاجتماعية التى تتجاهل بدورها النص، ومصطلح «أفق التوقعات» يصف المقاييس التى يستخدمها القراء فى الحكم على النصوص الأدبية فى أى عصر من العصور وهذه المقاييس تساعد القراء فى تحديد أدبية النص وجنسه.

وفى الوقت الذى يرفض فيه «ستانلى فيش» أى قيمة خاصة للغة الأدبية كما يزعم الشكلانيون ويشير إلى أن القارىء يستخدم استراتيجية واحدة فى القراءة سواء للعمل الأدبى أو لغيره، يؤكد «ميشيل ريفانير» على المقدرة الأدبية للقارىء، ويتفق مع «الشكلانيين» فى النظرة الى

الشعر بوصفه استخداما خاصا للغة لكنه يحذر من المغالاة فى استكناه الملامح اللغوية على نحو ما يفعل البنيويون فى التعاملات النحوية والصوتية حيث يصعب ادراك ذلك حتى على القارىء الخبير، ثم رفض دأب القارىء فى البحث عن معنى يختزل به الطاقة الجمالية لهائلة لشبكة العلاقات النصية.

وقد ساد يأس كامل بين أغلب المنظرين من إنتاج نظرية ناضجة للقراءة بسبب التباينات المدهشة واختلافات القراء اللانهائية فى تفسير النص الأدبى وصيغة تناوله، غير أن «جوناثان كوللر» يعلق أهمية كبيرة على هذا الاختلاف، كما لاحظ أنه من الممكن أن يختلف القراء حول المعنى، ولكنهم يظلون يتبعون المجموعة نفسها من الأعراف التفسيرية، إذ قد يكتشف قراء مختلفون، وبطرائق متعددة شيئا واحدا فى نص بعينه.

ومن الممكن القول إن محصلة هذه النظرات النقدية قد أثرت المشهد النقدى ثراء لافتا، حيث فتحت آفاقا مدهشة فى علم التأويل والتحليل النفسى للأدب، غير أنها لم تنجح بصورة حاسمة فى انجاز بناء نظرى مكتمل لقياس استجابة القارىء أو آليات التلقى، ومع ذلك قد ردت الاعتبار للذائقة الفردية والانطباعية وقللت من هيمنة الموضوعية والمنهجية على الخطاب النقدى ومن ثم قللت من سلطة الناقد، وسوف نرى أن أول شعارات النقد النسائى هى «ضد المنهج».

٦- النقد النسائى

قامت الحركات النسائية كرد فعل للمفهوم التاريخى الذى يجعل من المرأة مخلوقاً ناقصاً وأقل قدرة من الرجل، هذا المفهوم القديم أدى لاصطباغ الثقافة الإنسانية كلها بطابع ذكورى ومنها الأدب كما ترى الناقدات، ولقد غذى هذا الموقف تصورات فلسفية وأسطورية فالأنثى عند أرسطو هى أنثى بفضل ما تفتقر اليه من خصائص ، وهى عند توما الأكوينى (رجل ناقص) وتصور الميثولوجيات الرجل دائما على أنه النموذج الأكمل للكائن الحى، أما المرأة فهى ترتبط بالكائنات الدنيا كالحيات والزواحف.

لهذا ، فإن طموح النظريات النسوية ليس الوقوف عند حدود رد الفعل الغاضب للنظام الأبوى الذكورى للثقافة الإنسانية، ولا حتى تلمس المساواة بين الرجل والمرأة على المستوى الاجتماعى فحسب، ولكن إعادة النظر فى الثقافة الإنسانية كلها من منظور أنثوى، يجعل الأنثى هى محور الارتكاز والجزء الفاعل فى الثقافة الإنسانية، وهذا يعنى إعادة كتابة التاريخ الإنسانى من وجهة النظر الأخرى، أنه التاريخ المسكوت عنه والمهمش بفضل النظرة الذكورية للعالم.

لهذا ، فإن ناقدات الأدب فى الحركة النسائية يرفضن أفكاراً سادت فى التاريخ النقدى، ويبدأن برفض فكرة (النظرية) نفسها ، فالنظرية فى رأيهن مذكرة دائما فى المؤسسات الأكاديمية بفضل ما لها من صفات الفحولة والتفوق الفكرى الصارم والمنهجى على رؤى نقدية أخرى تهتم بالتفسيرات الرهيفة والحس الإنسانى الانطباعى، أن النظرية فى تصورهن تقوم كجسد ذكورى صلب يدعى أنه أكثر هيمنة وأكثر خبرة وحكمة فى معرفة جسد الفن، وعموما فالنظرية النقدية فى رأى ناقدات

الأدب النسائي تعبر عن العماء والغرور الأكاديمي الذكوري الطابع .

لم يبدأ النقد النسائي إذن بالسعي إلى تكوين نظرية بقدر ما بدا الأمر كمناقشات اتخذت قضية الاختلاف الجنسي بين المرأة والرجل موضوعاً لها، وهذه المناقشات تحركت على خمسة محاور أساسية هي «البيولوجيا - التجربة - الخطاب - اللاوعي - الأوضاع الاجتماعية» وبدأت الناقدات الانطلاق من هذه المحاور لفهم دور المرأة في تأسيس خطاب أدبي متميز عن خطاب الرجل، وعلى سبيل المثال، تلتف ناقدات «الخصائص النسائية، حول المحور الثاني» التجربة، وفيه يرين أن التجربة الخاصة للمرأة بوصفها مصدرا للقيم المؤنثة في الحياة والفن، تجعل نظرة المرأة للأشياء مختلفة عن الرجل، ويعني هذا أن المرأة تمتلك وعيا بالعالم له أهميته الخاصة التي يفتقدها الرجل نتيجة لانعدام التجربة، ولذلك لا يستطيع التعبير عنها، ومن ثم فان تجاهل هذه التجارب النسوية يجعل نظرتنا الى الحياة ناقصة ومشوهة.

ويشترك هذا المحور مع المحور الأول (البيولوجيا) فالاختلاف البيولوجي ينتج قيما تعبيرية مختلفة لا يعرفها الرجل، غير أن حقل التميز الأعلى في هذين المحورين هو الجسد، لهذا فان الكتابة النسوية تعول عليه كثيرا حتى لتسود القيم الخاصة بكتابة الجسد في ربع القرن الأخير. والمعارضون لهذه النظرة يرون، أن أي محاولة لاثبات تمايز للمرأة على أساس جنسي لا يقل خطورة عن موقف المتعصبين للتفوق الذكوري.

وتقترح (ديل سبندر) أن النظر إلى الموضوع من وجهة (الخطاب) أجدى، حيث ترى أن سيادة لغة الرجل تقوم بدور أساسي في قمع المرأة ومن هنا تنادي (سبندر) بفكرة تأنيث اللغة لإنتاج خطاب نسوي . فيما تعارض «روبين ليكوف» هذه الدعوة أيضا، حيث ترى أن لغة النساء أدنى بالفعل من لغة الرجال، لأنها تتضمن أنماط ضعف وعدم يقين وتطالب النساء بتبني الخطاب الذكوري القوي أن أردن المساواة.

وهنا يحضرنا رأى متميز للدكتورة «سلمى الخضراء الجيوشى» أعلنته فى إحدى جلسات مؤتمر (١٠٠ عام على تحرير المرأة العربية) الذى عقد مؤخرا بالقاهرة تقول «إن الخطاب الأدبى لا يعامل المرأة كأدنى دائما، لأن اللغة تقاس بحسب الدور الذى تلعبه، فالمرأة هى المحبوبة بالعشق والولع فى الشعر أما فى الرواية فهى المنبوذة والمعانة والمستعملة، وأن هذا سيتغير بتغير دور المرأة وباكتشافها بأنها شخص كامل».

وبغض النظر عن دقة هذه الملاحظة، فأننا نعتقد أنها تعكس وعيا بقضية الجنس الأدبى يماثل وعينا بقضية الجنس الإنسانى، من حيث وجود أدب رجالى فى مقابل أدب نسائى، ويواجه هذا التصور معارضة قوية من داخل تيارات الأدب النسوى نفسها.

وعموما فإن النقد النسائى مشروع ضخم يقتضى تغيير البنية الحقيقية للمعرفة على حد قول (اليزابيث اميس) غير أنه يأخذ طابعاً سياسياً من حيث رغبته فى تقويض الهيمنة الذكورية باعتبارها سلطة وفى ذلك تقول : إن جهدنا من حيث نحن نقاد نسائيون لابد أن يصير سياسيا على نحو قوى عندما نتناول نموذجا من الخارج، ويوضح (فوكو) أنها ليست مسألة تحرير الحقيقة من كل نظام للقوة التى ستكون وهما لأن الحقيقة قوة من قبل «بل مسألة فصل قوة الحقيقة عن أشكال السيطرة الاجتماعية والاقتصادية والثقافية التى تعمل داخلها فى الوقت الراهن».

وتؤكد فى مقالها (السياسة الجنسية والحكم النقدى) أن النقد النسائى سيقدم نظرية جديدة وتطبيقا جديدا يجعلنا نعيد النظر فى جميع المعايير التى نناقش بها النص الأدبى من ناحية، ومن ناحية أخرى يلفت الانتباه بقوة إلى كتابات المرأة.

خاتمة

هذا هو المقال الأخير فى سلسلة آثرنا أن نعرض فيها للنظرية الأدبية خلال القرن العشرين، وكان من أحد أهدافنا تعريف القارىء غير المتخصص بالنظرية الأدبية وتطوراتها، فالإسهام فى نشر ثقافة نقدية من شأنه أن يعين القارىء على قراءة النص الأدبى قراءة منضبطة تناسب التطور الذى لحق بالنظرية الأدبية، ومن ثم فهو يلحق بالإبداع الأدبى، على فرض أن الإنتاج الأدبى نفسه قد تأثر تأثرا كبيرا بهذه النظريات، ومن ثم وجب فهم المؤثر توطئة لفهم المتأثر.

ويأتى هذا من وجهة نظر ترى بأن النقد أصبح سابقا على الإبداع بفضل الإيقاع النظرى السريع والنشط مما وضع الإبداع فى وضع معكوس، فبدلا من أن يلاحق النقد الإبداع ويتبعه، أصبح على المبدع أن يتمثل أحدث النظريات ليضمن لنصه المواكبة.

ومن وجهة النظر الأخرى فثمة رفض لأن تكون العلاقة بين الإبداع والنقد علاقة تبعية، فلا النقد تابع للإبداع ولا الإبداع تابع للنقد، لأن هذا التصور ناشىء عن خلط بين النقد التطبيقى والنظرية الأدبية، حيث تنهض النظرية استجابة لمتغيرات مختلفة تؤثر فى الإبداع فى نفس اللحظة ويغذى كل منهما الآخر، هكذا يمكن تصور العلاقة بين النظرية والإبداع كنوع من التوازى، يتحرك فى ظرف تاريخى واحد.

ولا ينفى هذا وجود اعتراضات جادة على «ميكانيزم» التطور للنظرية النقدية فهى تتطور من داخلها فى سياق «مونولوجى» حيث تنبنى النظرية على الأخرى سلبا أو ايجابا، فتختلف معها أو تتفق أو تضىء جوانب كانت مجهولة دون اعتداد كبير بالواقع الأدبى ذاته، فالنظرية الاجتماعية – مثلا – نهضت فى مواجهة الشكلانية التى لا تبالى بموضوع النص

بقدر ما تهتم بالأدبية ذاتها من حيث هى لغة وشكل، وقد استغرق الشكليون فى تحليلات لغوية بدت صعبة للقارىء العادى كما بدت غريبة فى كثير من الأحيان على النص نفسه، ويعنى هذا أن الخطاب النظرى ظل ينمو بمعزل عن الإبداع الأمر الذى دعا البعض للنظر اليه باعتباره خطابا سلطويا ومغلقا على المشتغلين به.

ولقد رأينا كيف عارضت ناقدات الحركة النسائية فكرة النظرية الأدبية باعتبارها تأكيدا على الغرور الاكاديمى الذى يمثل سلطة ذكورية وأكدن على رفضهن للمبررات الموضوعية التى لا تبالى بالتفسيرات الرهيفة والاستبطانية للأدب وتنحى الذائقة الفردية والانطباعية للقارىء جانبا.

ولقد عانى الخطاب النقدى القائم على استجابة القارىء من الاخفاق فى تأسيس سياق نظرى مكتمل، مما يعد اختبارا وتحديا قويا للوصول الى نقطة التقاء بين النظرية والقارىء، ومن هنا تشير أصابع الاتهام إلى دور النظرية فى تعميق الهوة بين المبدع والقارىء، فى حين نأمل من النقد أن يتوسط فى تفسير النص للقارىء.

هكذا اتهم الخطاب النظرى للنقد الأدبى بأنه لم يكن يسعى لخلق حوار متكافىء مع الإبداع بقدر ما كان يسعى لسيطرة عليه، وكم من مرة يعبر مبدع عن ضيقه بهذه السلطة الممنوحة للنقاد بفضل تنظيراتهم المتسامية وموضوعيتهم الصارمة، هذه السلطة التى انتقلت إلى المؤسسة الأكاديمية كميراث شرعى للعلماء.

ولقد رأينا كيف انشغل النقد البنيوى بالدراسة اللغوية للأدب ليقيم من خلالها علما عاما للأدب، غير أن البنيويين أنفسهم بدأوا فى التراجع عن زعمهم هذا، وقد تخلى «رولان بارت» فيما بعد عن المطامح العلمية التى كان يعلنها فى مرحلته البنيوية، فقد أدرك «بارت» أن أى لغة شارحة يمكن أن توضع موضع لغة سابقة، كما يمكن أن تخضع لمساءلة لغة شارحة أخرى، ومن ثم، فطن إلى وجود دور لا نهاية له «أى أشكال منطقى لا

يحل» يقضى على سلطة جميع اللغات الشارحة، ومعنى ذلك أننا عندما نقرأ بوصفنا نقادا لا نستطيع أبدا أن نتجاوز نطاق الخطاب، أو أن نتخذ موقفا يتأبى على أية قراءة مسألة لاحقة مما يعنى أن كل ألوان الخطاب النظرى تستوى مع التفسيرات النقدية فى كونها تخيلية وأنه لا يوجد خطاب منها يستأثر بالحقيقة، فما الذى يميز الخطاب النقدى النظرى عن غيره اذن ؟

إن نزعة الشك واللايقينية فى سلطة الخطاب النظرى النقدى التى ظهرت فيما بعد البنيوية بدأت تفت فى عضد النظرية الأدبية، مما جعل الكثير من النقد النسائى يرغب فى الفرار من ثبوتية وقطعية النظرية ويسعى لتطوير خطاب أنثوى لا يمكن تقييده فكريا بنسبة الى تراث نظرى معترف به، فإذا كان من أحد أهداف مراجعتنا لتاريخ النظرية الأدبية هو استشراف مستقبل النظرية، فهل بوسعنا الآن أن نضع علامات استفهام حول هذا المستقبل؟ اذ كيف يمكن قيام نظرية تتخلص تماما من يقينها الموضوعى وسلطانها العلمى، وبأى حق ستكون لها مشروعية وجودها أصلا؟

أما الاشكالية التى واجهتنى شخصيا فى اثناء هذا العرض لتاريخ النظرية الأدبية فهى كامنة فى رغبتنا فى شرح وتبسيط النظرية لنضمن وصولها الى القارىء غير المتخصص. بشرط الا يخل هذا التبسيط بالقيمة العلمية للنظرية نفسها.

نعترف بأن الأمر لم يكن مثاليا فى كثير من الأحيان، فنحن أولا نستخدم اللغة نفسها التى نريد تبسيطها للآخرين، أعنى اللغة النقدية، ونحن أيضا نقف عند حدود المقولات المؤسسة دون التعرض للمداخلات المختلفة معها على ما فيها من أهمية، وفى النهاية فنحن نضطر للاصطدام بالمصطلح النقدى، الذى يشكل وحده عائقا كبيرا فى توصيل الخطاب النقدى إلى القارىء.

ومع ذلك نأمل أن نكون فتحنا بابا لدخول الرياح.

ملاحظات حول الشعر والقصة

(١)

أهم ثورات الشعر فى القرن الماضى كانت عند نازك الملائكة والبياتى وعبد الصبور.. الخ، سعت الثورة إلى تحرير الشعر من قفص الشكل العمودى، وأسفرت عن قصيدة التفعيلة، ولقد بدا الخروج عن الايقاع العمودى خروجا تاريخيا لا نرى شبيها له إلا فى الموشحات التى اعتبرت فنا منفصلا فيما مضت القصيدة حاملة عمودها ومعتزة به.

وفى السبعينيات اكتشف الشعراء أن ثورة التفعيلة لم تكن كاملة، حيث اقتصرت على الايقاع فيما ظلت اللغة والصور تنتمى بشكل ما إلى لميراث العمودى، ومن ثم رفعوا شعارهم الشهير (إن شعراء الستينيات هم آخر الشعراء الجاهليين)، وعليه فان ثورة التصحيح السبعينية سعت الى تدمير أنماط الأداء اللغوى والصورى للقصيدة بهدف انتاج مفهوم جديد للشعرية، فاللغة لم تعد مجرد أداة توصيل تحمل المعنى الشعرى، ولكنها الشعر ذاته، والصورة ليست مجرد صيغة بلاغية لتأكيد المعنى أو شرحه بقدر ما هى طاقة تخيلية تعمل على توسيع الفضاء الشعرى، وهكذا فان (المعنى) تصبح كلمة سيئة السمعة عند السبعينيين.

وفى التسعينيات، يكتشف الشعراء أن عشرين عاما من عدم الاهتمام بالمعنى أفقدت الشعر جمهوره، ذلك الذى ضبط آليات التلقى على المعنى عبر تاريخ الشعر كله، إذ لم تنجح القصيدة السبعينية فى طرح البديل، أو خلق آلية جديدة لتلقى الشعر لا تقوم على المعنى.

ومع ذلك، لا عودة مطلقا الى الوراء، وكأنه قدر محتوم يمضى شعراء التسعينيات فى انجاز ما بدأه السابقون، ومع ذلك فان لهم اضافاتهم التى ترقى إلى مستوى الثورة، هناك رغبة جامحة فى الاجهاز على كل

صور الايقاع الصوتى، فالشعرية لا تكمن فى اللغة، إذ ليس ثمة لغة شعرية وأخرى غير شعرية، والصور المجازية لا توسع أى فضاد شعرى بقدر ما هى تقف كحاجز بيننا وبين الشعر، لهذا تصبح اللغة نثرية لتعكس وعيا تفكيكا بالعالم الذى بدا غامضا بما لا يحتاج لمزيد من الغموض المجازى، ويصبح المشهد البصرى بديلا للصورة المجازية، فالمشهد البصرى يحقق فرصة للاستبصار وإدراك الكليات المركبة، ومن ثم فالقصيدة لا تزيد على كونها صيغة الشاعر الخاصة لفهم عالمه، أو لإدراك ما يخصه ويهمه فى العالم، وليس فى ذلك أى ادعاء بأنه يقدم رسالة ما للآخرين، هكذا ينفض الشاعر الجديد يده تماما من قضيتى المعنى والمتلقى فى لحظة واحدة.

لكن عدم اعتدادهم بالمعنى لا يعكس أى غموض فى قصيدتهم، بل على العكس تماما، قصيدة النثر بالغت فى الوضوح.. كيف ؟

تغترف قصيدة النثر مفرداتها من الواقع اليومى والمعيشى، وتعكس الممارسات البسيطة والنثرية بل والسطحية التافهة.. لهذا فالشاعر الذى وراء قصيدة النثر هو ذلك الانسان العادى، محدود المعرفة، ليس بأى حال ذلك الشاعر النبى، ضمير أمته، قوى البصيرة.

وحدود معرفة الشاعر النثرى لا تتجاوز ذاته إلى الآخرين، أى أنها تقف عند حدود ما يخصه وإحساسه بالأشياء لا يتجاوز حدود جسده، فهو ليس ذلك الإحساس الذى يعنى التنبؤ والتكهن والاستبصار، وللجسد مكانة هامة فى قصيدة النثر، فله تجليات فى اللغة والصورة، فالجسد لغة بديلة لاختبار العالم بغية الاقتراب منه وفهمه، ويتم اختبار العالم عبر الحواس، لهذا تزخر قصيدة النثر بالصور الحسية، فالحواس هنا تعمل كبديل عن العقل المحصن الذى فشل فى اقامة مشروع حضارى يتسم بالإنسانية.

هكذا لم يعد للمعنى أهمية عند شعراء النثر رغم سعيهم إلى تفكيك

التكتلات المجازية وازالة الغموض الذى أنجزته قصيدة السبعينيات ، لكن أهم ما أنجزته قصيدة النثر هو اندفاعها الجامح نحو السرد ليصبح هو آلية البناء الشعرى التى تعتمد عليها قصيدتهم، ومن ثم تظهر ملامح سردية نعرفها فى القصة، كالحوار والمفارقة، كما تظهر خبرة الشاعر الحياتية ، تماما كما تظهر فى السيرة الذاتية.. فما تفسير ذلك ؟

(٢)

تأملنا للمشهد الأدبى قد ينتهى بنا إلى تصور أن حركة الشعر وتطوره فى القرن العشرين أكثر وضوحا وفاعلية من حركة القص الذى يبدو أنه مستقر ومطمئن لما أنجزه السابقون.

ومع ذلك فتأملنا لمظاهر هذا التطور للشعر ومنجزاته ينتهى بنا إلى بعض الملاحظات أهمها..

إن الثورات الشعرية لم تظهر كحالات فردية (بعد الخمسينيات) وانما كظواهر جماعية تجتاح فترة تاريخية محددة وأن كانت قصيرة نسبيا، وتجرف فى طريقها أغلب شعراء هذه الفترة حتى يمكن أقرانها بالأجيال التى تقسم وتحدد لعقد من الزمان فنقول (جيل السبعينيات.. جيل التسعينيات)، وهذا التقسيم الضيق يحتاج إلى مراجعة، ولكن ما يهمنا الآن هو أسباب ونتائج هذا الظهور الجماعى.

يمكننا أن نؤرخ لظهور قصيدة التفعيلة العربية بشاعر محدد هو «نازك الملائكة» عندما قدمت قصيدة (الكوليرا) سنة ١٩٤٧، وكذلك يمكننا أن نؤرخ لدخول هذه القصيدة فى كل قطر عربى على حدة، فنقول (صلاح عبد الصبور فى مصر، ومحمد الفيتورى فى السودان.... الخ).

لكننا لا نستطيع أن نفعل نفس الشىء مع قصيدة السبعينيات ، لقد أنهت قصيدة السبعينيات عصر الريادات الفردية التى تميزت بها الحركات الشعرية السابقة، وكذا المدارس الجمالية المرتبطة بها بدءا من

البارودى وشوقى و.. مطران.. الخ.

فلقد تميز ظهور هذه القصيدة بنشاط جماعى، عبر جماعات أدبية مختلفة ومتفرقة أسهمت جميعا فى ارساء تقاليد القصيدة الجديدة بدرجات متقاربة، بحيث لا يمكنك آن تميز جماعة عن أخرى أو فردا على آخر تمييزا واضحا برغم الحضور الخاص لجماعة (إضاءة).

إن هذه السمة جعلت القصيدة السبعينية تظهر فى كل أرجاء الوطن العربى فى وقت واحد تقريبا بلا تجاوزات واضحة لبلد على آخر وقد ساعد على ذلك عوامل كثيرة، منها - مثلا - أن طفرات التحديث التى وقعت فى الخليج كانت قد بدأت تؤتى ثمارها في هذه الفترة بقوة، وقد شارك شعراء هذه البلدان فى تشكيل الوعى العربى العام الذى ميز هذه المرحلة حيث كان الصراع العربى الإسرائيلى فى ذروته، ومن ثم كانت اسهامات شعراء الخليج فى انتاج القصيدة الجديدة موازية ومعاضدة لزملائهم في مصر وسوريا ولبنان وفلسطين، وهكذا يمكن القول إن قصيدة السبعينيات منتج لوعى قومى جماعى وبشكل حقيقى لأول مرة. ومن الملاحظات الغريبة، أن قصيدة السبعينات تنسب نفسها إلى فترة تاريخية لا الى انجاز فنى كما تقول (قصيدة التفعيلة.. أو قصيدة النثر) فهل يعنى هذا أن قصيدة السبعينيات، قامت كاستجابة لمتغير تاريخى أكثر منها نزوعا لتطور جمالى وفنى؟

وإذا كانت قصيدة السبعينيات قد ضمنت لنفسها هذا الانتشار السريع فى كل أرجاء الوطن، وفى وقت قصير جدا، فإن هذا لم يكن فى صالحها تماما، إذ يمكننا ملاحظة التشابه الكبير فى المعجم الشعرى بين كل شعراء هذه القصيدة سواء كان ذلك فى المعجم اللغوى، أو المعجم الصورى، مما أفقد كثيرا من هذه التجارب خصوصيتها أو تميزها، ليس فقط بين الشاعر والآخر، بل وبين شعراء البلد والبلد الآخر أيضا.

لقد عبر أحدهم عن ضيقة بهذا المعجز فقال (متى تنتهى من شعر

المدى والوردة)، وهو يقصد أن مفردتى (المدى - الوردة) من أكثر المفردات شيوعا فى المعجم السبعينى، ولهذا فإن أهم ما سعى إلى تحقيقه شعراء الموجة التالية هو (الخصوصية الفردية)، وقد واكب هذا نزوع حاد إلى المحلية، وامتزاج بالسيرة الذاتية.

ومن الملاحظات الهامة - أيضا - إن الشكل فى القصيدة العربية يتجه بإصرار - ومنذ العصر الحديث الى تفكيك ركائزه التقليدية والتخلص منها شيئا فشيئا فى كل موجة تمرد وتجديد، ويعكس هذا وعيا عاما لدى الشاعر العربى بأن أزمة القصيدة العربية هى أزمة شكل لم يعد قادرا على احتواء المتغيرات التى فرضتها الحداثة.

أما الأزمة الأكثر حدة فهى تقوم فى نفس المحافظين الذين يشعرون بأن البساط يسحب من تحت أقدامهم فى كل معركة يخسرونها أمام المجددين، ولدى المحافظين من المبررات المنطقية ما يدعوهم للقلق، فقد ارتبط شكل القصيدة العمودية بالتاريخ العربى كله، وعبر هذا الشكل أمكن للشاعر العربى أن يتفاعل ويعبر عن كل مجريات هذا التاريخ الثرى، فما بالنا - الآن - نشك فى قدرة هذا الشكل؟

ومن ناحية أخرى، فان الشكل في أى فن رهين بمعطياته وطاقاته الفنية، والشكل عاكس لثقافة بيئته ووعى منتجيه، وبهذا ننظر إلى شكل القصيدة القديم نظراتنا إلى التراث العربى تماما كنظراتنا الى اللغة بكل ما تحمله من مقومات تضعها فى مكانة مقدسة.

ولدى المجددين وجهة نظرهم، وهى على العموم لا تخلو من قيمة، فالتخلص من قيود الشكل فى القصيدة العربية يقرب التجربة إلى جوهر وروح الشعر، ومن ثم تصبح التجربة أكثر مرونة وقدرة للتعبير عن الذات، وأكثر قدرة على المشاركة فى صنع اللحظة الحاضرة واستشراف المستقبل، كما شاركت القصيدة القديمة فى صنع التاريخ.

(٣)

الشيء المؤكد بالدليل والتجربة، أن المرونة التى اكتسبتها القصيدة العربية بالتخلص - عبر مراحل تطورها - من القيود الشكلية للصناعة وطموحها الدائم إلى ما هو جوهرى وشعرى، يجعلها أكثر قدرة على التفاعل والتجاور مع الأشكال الأدبية الحديثة، التى دخلت أدبنا العربى مثل القصة القصيرة والرواية والمسرح، وذابت فى النسيج العام مع فن العربية الأول «الشعر» بلا ارتباك، ويعكس هذا - بشكل عام - قدرة الثقافة العربية على التطور والمشاركة فى إنتاج الحداثة العالمية.

وقد يعتبر هذا دليلا على أن الفنون الأدبية التى وفدت على الثقافة العربية فى العصر الحديث لها جذورها العميقة فى الأدب العربى فلم تجد حرجا وهى تستنبت فى أرض عربية، فالقص ليس نزوعا غريبا على الثقافة العربية التى حفظت لكل مثل قصة، وانتجت حى بن يقظان والمقامات، وهى فنون قصصية لا ريب وأن افتقدت الى البناء الفنى للقصة القصيرة بمفهومها الحديث الذى اعتمده النقد، ولاحظ هذا .. فالنقد هو الذى يعتمد الأبنية ويقيم التصنيفات والحدود بين الفنون التى هى فى الأصل شىء واحد.

وهكذا : فالقصة القصيرة فن جديد على الأدب العربى بالمعنى النقدى، ومن ثم فهى فن فتى فى طور نموه الطبيعى بعكس الشعر المثقل بتاريخ هائل هو تاريخ الثقافة العربية نفسها وأيا كان مجد وانجازات هذه الثقافة فهى فى حاجة إلى أن تجدد نفسها، وهذا التاريخ قد يجعل الشعر أكثر حكمة واحاطة بمقومات الشخصية العربية، ومعرفة بنوازعها الداخلية، ومن ثم فإن قولنا الشعر هو ديوان العرب، ليس نوعا من المجانية اللغوية.

لكن النقاد المعاصرين يحرصون الآن وفى كل مناسبة على تأكيد أن الرواية باعتبارها أهم فنون القص الحديث، هى ديوان العرب الجديد، والمعنى أن الرواية قد ورثت الشعر وازاحته عن مكانته العظمى فى نفس

العربى.. ومن ثم يكثر الجدل حول مقولات من قبيل «عصر الرواية» و«أزمة الشعر» وما شابه ذلك من المقولات التى تطيش بصواب المبدعين.

نلاحظ .. أن هذه المقولات يروج لها نقاد الحداثة باعتبارهم أصحاب وحماة التنوير، فمنحوا أنفسهم حق الوصاية والكلام باسم المثقفين، ولسنا ضد التنوير ولكننا ضد التطرف والمغالاة فى أى شىء.. حتى المغالاة فى الحداثة، وضد منطق ازاحة الآخر، ولى عنق الحقائق لصالح مشروع ما.

والربط بين انتصار الرواية كفن حديث وافد، وانكسار الشعر كفن عربى أصيل، يوحى بانتصار مشروع الحداثة التنويرى فى مواجهة المشروع الأصولى.. وهذه مجرد ملاحظة ولا تعليق.

نلاحظ - أيضا - أن بعضنا يخلط بين مصطلحى القصيدة والشعر.. فالقصيدة ليست سوى نظام أو بناء مهيأ لاستقبال الشعور أو المعنى، لذلك فنحن لا نعتبر ألفية بن مالك شعرا مع وجود النظم فيها فيما ظن بعض العرب القرآن الكريم شعرا «فى صدر الإسلام» لما وجدوا فيه من عذوبة ورهافة تمس القلوب، وهو موقف يعبر عن دقة الاحساس بما هو شعر، ومن ثم، فالفصل بين القصيدة كبناء، والشعر كمحتوى هو أمر ضرورى لإدراك ماهية الشعر، وكأن الشعر روح والقصيدة نظم وتجسيد له، وهو تصور يعطى للشعر حق التجلى فى أنظمة وأجساد أخرى، فيجد العرب فى الرجز، والموشحة والمواليا شعرا كما يجدونه فى الموسيقى والغناء والخط العربى والعمارة.. الخ، فالشعر يتجلى فى كل معطيات الجمال الفنى التى تدركها حواسنا فتؤثر فينا.

لكن العرب - أيضا - لم يستخدموا مفردة «الشعر إلا مرتبطا بالقصيدة؟ هذا صحيح.. وهذا أيضا يفسر كيف ظلت القصيدة العربية على نظمها التقليدى قرونا عديدة، حتى.. وبعد أن قدم المحدثون صورا أخرى للقصيدة.. ظلت القصيدة العمودية وحتى الآن تقدم التصور الأقرب لعامة الناس بما هو شعرى، إذ يظل الشعر عندهم مرتبطا بالايقاع

الصوتى الذى تحققه اللغة عبر النظم العمودى الخليلى.. لقد بدأ الأمر فى مع القصيدة هكذا.. متسقا مع الثقافة الشفاهية بكل معطياتها وسماتها، ثقافة الصوت والأذن، لكن مع انتشار التدوين بدأت القصيدة تتململ على تقاليدها الصوتية، وليس مصادفة أن ثورة الشعراء على النظم الخليلى جاء مقترنا بثورة الطباعة وانتشارها فى العصر الحديث، لكن قصيدة التفعيلة لم تكن سوى المقدمة الأولى لثورة الشعر على التقاليد الصوتية، إذ ليس مصادفة - أيضا - أن يتكلم شعراء النثر الآن عن المشهد البصرى بديلا عن الصورة البلاغية بمفهومها الايقاعى القديم، حيث ارتبط وعيهم البلاغى للغة بثقافة الصورة التى تميز الطابع العالمى للثقافة الآن.

غير أن تفكك النظام فى القصيدة وانهيار الأداء الصوتى فيها لا يعنى ضياع الشعر، لأن الشعر هو الطاقة الروحية الإنسانية التى تتجلى فى كل مظاهر الجمال فى الوجود، لهذا فإن الشعر الذى تجلى ايقاعيا وصوتيا يمكنه الآن أن يتجلى نثرا ومشهديا، ومن ثم يتجلى قصا «سردا وحوارا» فنكتشف معه معنى جديدا للايقاع لا يقوم على الصوت وحده.

(٤)

يميل أكثر النقاد إلى تحديد نشأة القصة القصيرة فى أدبنا العربى عند محمد تيمور الذى قدم قصته «القطار» فى ١٩١٧، لكن هناك من يذهب لأبعد من ذلك، حيث نشر أحمد فارس الشدياق «الساق على الساق» فى باريس ١٨٥٥.

وعموما يمكن القول إن القصة القصيرة حتى ١٩١٩ لم تكن قد خلصت تماما من الموروثات الفنية للنثر العربى القديم، الذى وصل أوج شكلانيته وتصنعه مع فن المقامات، وربما لهذا السبب لا يعتقد النقاد بأن فن المقامات كان يمكنه أن يقدم البديل العربى للقصة القصيرة حيث وضح أن المقامات كانت تتحرك إلى طريق مسدود، رغم محاولات محمد

المويلحى، ومعنى ذلك أن القصة القصيرة بمعناها الآنى - الذى نعرفه - ليست امتدادا طبيعيا للمقامات، وانما أحدثت قطيعة مع فنون النثر السردى القديم الذى أثقلته الزخرفة البلاغية، ورغم ذلك فان اللغة قد حملت آثارا من هذه الزخرفة إلى القصص الأولى.

لقد استغرق الأمر وقتا حتى تمكن محمد تيمور من استيعاب شكل القصة الأوروبية، واستيعاب آليات الحساسية الأدبية المرتبطة بها.

لكن الملاحظ.. أن ملامح هذا الشكل الفنى لم تتأكد بشكل مستقل عن التقليد الأوروبى ولا مع كتاب «مدرسة الفن الحديث» التى أعلنت عن نفسها فى ١٩٢٥ على يد كل من «يحيى حقى - محمود طاهر لاشين - أحمد خيرى سعيد».

وقد ارتبط استقلال القصة عن المحاكاة للنمط الأوروبى بأمرين :

الأول: هو انتصار الطبقة المتوسطة من المتعلمين الذين درسوا فى أوروبا وتربوا فى المدارس الحديثة التى أسسها الخديو اسماعيل وتجلى هذا الانتصار فى الدور السياسى والاجتماعى الذى لعبته هذه الطبقة.

الثانى: ظهور عدد من القضايا الكبرى التى فرضتها عمليات التحول من المجتمعات الرعوية إلى المجتمعات المدنية الحديثة مثل «قضايا التحرر من الهيمنة الاستعمارية - القومية العربية - تحرير المرأة بالإضافة إلى بحث جاد لتحديد هوية عربية تربط بين الأصالة والمعاصرة».

ونتيجة للأمر الأول فان القصة القصيرة التى نشأت بين أحضان هذه الطبقة الصاعدة ، تربت بعيدا عن التقاليد الأدبية المثقلة بالبلاغة القديمة، التى ظلت مرعية فى الشعر حتى هذا الوقت، وقفا على الباشوات والأعيان وأرباب القصور والصالونات الراقية لتعبر عن الأدب الرسمى الممثل للسلطة الحاكمة والمتمثل فى أحمد شوقى الذى بويع على إمارة الشعر العربى فى ١٩٢٥.

ونتيجة للأمر الثانى فان هذه القضايا الجديدة أمدت القصة

بموضوعات كانت جديدة على الأدب العربي، وملحة فى الوقت نفسه بحيث تعتبر قضايا شعبية.

ومعنى ذلك أن ظهور القصة لم يكن مجرد ثورة داخل النوع الأدبى وانما هو ثورة على منظومة الوعى العربى بما هو أدب.

وكان من الممكن لهذه الروح المغامرة، وهذا الوعى المنفتح الذى تميزت به جماعة الفن الحديث أن يمد القصة بتيار قصصى يشبه نهرا متعدد الروافد، لولا الحضور السياسى لثورة يوليو التى نظرت إلى كل التيارات الثقافية التى ظهرت قبلها نظرة عداء، وكان عليها أن تبحث عمن يمثلها بين الأصوات الأدبية الشابة، وكان يوسف ادريس أكثر هذه الأصوات حضوراً بل يمكن القول إنه كان الصوت الوحيد، ومن ثم فان النهر متعدد الروافد بدأ ينتظم وتوحد فى مسار احادى، ومن ثم نجحت الثورة فى القضاء على مظاهر التعددية ليس فى الحياة السياسية فقط بل وفي كل المجالات وعلى رأسها الثقافية.. وشيئا فشيئا تقدم قصة «نظرة» ليوسف ادريس باعتبارها النموذج الذى ينبغى أن يحتذى به عند كتابة قصة قصيرة وتنعكس هذه الآحادية على البناء الفنى للقصة بشكل واضح، فيجتهد المنظرون فى تحديد مفهوم القصة القصيرة كما لو كانت كائنا وحيد الخلية فهى (لقطة - حدث - فكرة - ومضة) إلى آخر هذه التعريفات التى تنتمى إلى «اسم المرة» التى تبالغ فى التصغير، وهكذا.. فان التعدد والاشتباك والتداخل تظل خارج هذه التعريفات، ومن ثم تبدأ القصة فى قولبه نفسها فى وقت بدأت فيه قصيدة التفعيلة تظهر كثورة موازية.. لكنها ثورة داخل النوع الواحد.. وإن تحركت فى اتجاه الآخر بضع خطوات.

وهكذا.. تقوم القصة بهز الوعى.. فيستفيد الشعر فائدة عظيمة.

(٥)

فى القـصـة القـصـيـرة.. صـحـيـح أن يوسف ادريس كـان – فى الخمسينيات – الصوت الوحيد تقريبا، وربما لمعظم الستينيات، وصحيح أن هذا الانفـراد نماذج القصة فى إحدى مـراحل تطورها، لكن أحدا لا يستطيع أن ينكر أنه قدم نقلة هامة فى لغة القص، وأنه وضع القصة العربية على خريطة الأدب العالمى، والأهم من ذلك أنه جعل من القصة فنا مترفعا على الامتاع والتسلية، فالقصة رسالة تحمل مضمونا اجتماعيا أو سياسيا.. وهو بذلك يؤكد على الدور الايجابى والتنموى للقاص، لكن هذا الزج بالإبداع فى خضم الاصطخاب السياسى انتهى بيوسف ادريس الى كاتب سياسى، ولا ينسحب هذا على المرحلة الأخيرة التى توقف فيها عن الإبداع القصصى، ولكن حتى فى تلك التجارب التى ظهرت فى ذروة مجده، فلننظر – مثلا – إلى قصة (معاهدة سيناء) لنراها مجرد أمثولة مباشرة يعبر بها عن موقف النظام السياسى فى مصر وقتها بإزاء الصراع الايديولوجى بين أمريكا والاتحاد السوفييتى، وهو ما عرف بسياسة (الحياد الايجابى)، إن قصة كهذه أهدرت السياق الجمالى من أجل الرسالة، والآن لم تعد للرسالة – أيضا – أى قيمة.

وكان الجيل الجديد الذى ظهر فى الستينيات يعانى سطوة الصوت الاحادى، وكانت هزيمة ٦٧، بمثابة هزيمة لكل الأنظمة الفردية والشمولية ليس فى السياسة فقط، بل فى الثقافة أيضا.

ففى هذه الفترة.. انفجرت تيارات القص وتعددت مساراته بصورة مدهشة وانفتحت على الاتجاهات والفلسفات المعاصرة فى الخارج، وبشكل متزامن مع حركة ترجمة نشطة، أما أهم ما تميزت به هذه المرحلة فهو سقوط فكرة المركزية الثقافية بكل ترادفاتها، إذ لم تعد مصر وحدها المتحدثة الرسمية باسم الثقافة العربية، حيث تفتحت أزهار وبراعم فى كل أركان الوطن من المحيط إلى الخليج، وكانت هذه البلدان قد قطعت

أشواطا مناسبة فى عمليات التحديث والتحرر أهلتها للتحرك بثقة نحو انتاج مشروعاتها ومن ثم الإسهام فى المشروع الثقافى العربى، لكن الملاحظ أن هذا النمو الكمي واكبه نمو كيفى أيضا، نتيجة لتعدد الأصوات وتعدد الخصوصيات والاهتمام بالقيم الجمالية والشكلية فى بناء المشروع القصصى، غير أن القصة لم تتخل عن مفهوم الرسالة، ولم تنزع نفسها من الصخب السياسى، بل يمكن أن نقول إن القصة أصبحت أكثر انغماسا واحتفاء بالتعبير عن الهم الذى أصبح قوميا (بحق) بعد هزيمة ٦٧، وفشل العبور فى أن يحقق عبورا نفسيا موازيا للمثقف العربى الذى أصبحت أوجاعه واحدة فى كل مكان، ومن ثم تشابهت المنطلقات والتوجهات والقضايا التى تطرحها قصصهم، وغلب عليها الطابع الغنائى البكائى الذى تجسد عادة فى جدلية العلاقة بين الأنا والآخر على نحو ما رصدها مراد مبروك وحسن رشيد، بما فى ذلك سيطرة الروح السلبية المنكسرة.

ولقد تزامن ذلك النزوع الغنائى فى القصة مع نزوع مواز لقصيدة السبعينيات الى اجترار الذات وسيادة الشعور بالاغتراب مما انعكس فنيا وجماليا على القصيدة فمالت إلى التغريب اللغوى والتقنى على نحو ما سبق الإشارة إليه.

وهكذا لم تعد الحدود بين ما هو قص وما هو شعر واضحة وبينة على نحو ما كانت عليه من قبل ولقد أغرى هذا التواشج كتاب القصة بنزوع الى التماهى مع لغة الشعر أو الاستعارة منها، وهكذا مع بداية الثمانينيات ظهرت أولى محاولات التطبيق العملى للتراسل بين الأنواع.

ولقد نجح ادوارد الخراط فى احاطة مشروع (القصة القصيدة) بمتابعة نقدية جيدة وافقت مشروعه الشكلانى الذى لم يجد متنفسا له فى ظل الحضور الفردي ليوسف ادريس، لكن المشروع لم يكن مدعما بصورة كافية من حيث النظرية، التى قامت على فرضية بسيطة ووحيدة، وهى

استعارة تقنيات ولغة الشعر للقصة، وبغض النظر عن نجاح المشروع من عدمه.

إلا أنه لفت الانتباه إلى وهن الاسيجة التنظرية الى أقامها النقاد لتكون فواصل قاطعة بين الأنوا ع ومن ثم بات من الممكن استضافة السرد للغناء وحلول الغناء فى السرد، فلم يعد البناء الشكلى ولا عادات اللغة، دالة على التمايز بين ما هو شعر وما هو نثر.

وهكذا ينكشف الغطاء التفعيلى للقصيدة أمام الشعراء وكانت ثمة محاولات فردية وباكرة نرصدها عند شعراء المهجر، غير أن أحدا لم يمتلك تأسيس مقومات فنية وجمالية لقصيدة النثر إلا فى الثمانينيات، وقد أعطت النماذج الراقية التى قدمها شعراء كبار من مثل وديع سعادة، عباس بيضون، أمجد ناصر دفعة هائلة لقصيدة النثر واستكملت المسيرة التى بدأها محمد الماغوط بوعي مسبق، ولم نكد نصل إلى التسعينيات حتى باتت قصيدة النثر أمراً واقعاً، وانتاجاً له حضوره الكبير فى كل بلدان الوطن العربى ومن ثم بدأ النقد فى طرح مبررات وجودها.

مفارقة السياق

١ - جيل يسخر ويتمرد

فى منتصف التسعينيات تقريبا، بدأ جيل جديد من كتاب القصة والرواية يعلن عن وجوده، وبشكل مواز لظهور كتاب قصيدة النثر، الذين كان عليهم أن يخوضوا معركة شرسة لإثبات وجودهم، وترسيخ جماليات قصيدتهم الجديدة التى مازالت محل انتقاض وهجوم، فيما كان كتاب القصة والرواية أوفر حظا، إذ لم يعترض سبيلهم أحد على نحو واضح، على الرغم من أن القيم الجمالية التى تطرحها قصصهم تكاد تتفق إلى حد كبير مع قصيدة النثر، باعتبار أنهم جيل واحد يعيش لحظة تاريخية واحدة تكمن وراءها مبررات اجتماعية واقتصادية وثقافية واحدة، فتسهم بشكل مباشر فى تحديد مفاهيمهم وتوجهاتهم.

بداية.. علينا ألا نستهين بالظرف التاريخى الذى نشأ وتربى فيه هذا الجيل، والذى اتسم بتغيرات واسعة ربما أكبر من استيعابهم لها، هذه المتغيرات أساسها انفتاح الحياة العربية على العالم الخارجى فيما يشبه الطفرات الاجتماعية والثقافية، وساعد على ذلك التطور التكنولوجى الهائل الذى جعل من العالم قرية صغيرة حتى أنه لم تعد هناك مسافات فاصلة – من أى نوع – بين أبناء هذا الجيل من الشباب العربى وأقرانهم فى أى مكان فى العالم، أما المسافة الحقيقية فهى بين هذا الجيل والجيل الذى قبله، وهى مسافة واسعة جداً لأنها لا تقاس زمنياً، بقدر ما تقاس حضارياً، حتى أنه يمكن أن يقال إن درجة إحساس الجيل الجديد بالاغتراب والعزلة أكثر حدة مما عاناه جيل آخر من قبل.

وفى غمار الكوكبية يشعر الإنسان بالتصاغر وانعدام القيمة، ولا جدوى التماسك أمام تيارات عارمة من كل حدب وصوب، والشك فى كثير

من الثوابت التى كانت قائمة، حيث واكب هذا - سواء مصادفة أو عن عمد - تغير أو سقوط كثير من المفاهيم التى كانت تحكم وعينا، من ذلك مثلا، سقوط الايديولوجيات الكبرى التى كانت تحكم الحياة الثقافية فى وجود النموذج السوفييتى القديم، وعلى المستوى القومى. فقد اتضح لشباب هذا الجيل، أن الأفكار التى تأسست على المشروع القومى، التى راهن عليها جيل الآباء، وقامت حولها الكثير من الأدبيات لم تعد صالحة للتداول الآن.

ويظهور مصطلحات جديدة مثل التعددية والتجاور والآخرية ظهرت مغريات التفكك والذوبان وانعدام اليقين، وسيطر إحساس باليأس، ومن ثم تفشت الروح الفردية، وتجرد مفهوم الحرية لديهم من معنى المسئولية الجماعية، فلم يعد الكاتب معنيا بقضايا مجتمعه، ولم يعد العمل الأدبى تعبيرا عن رسالة مضمرة يعنى الكاتب بتوصيلها إلى القارىء، إذ تطرق الشك إلى وجود القارىء العام، لأن الكتابة نشاط فردى لا يعنى بشىء خارجه وفى أحسن الأحوال فإن القارىء - أيضا - سيكون فرديا ومتعدد الثقافة ومن ثم ، لا مبرر لكتابة ذات توجه عام، ولا ضرورة لخلق قيم تسعى لأن تكون بديلة لفكرة الرسالة أو المعنى. هكذا يسعى الكاتب الجديد إلى التقاط ما يخصه من مفردات الحياة اليومية التى يعيشها ويمارسها فى مواقعها المألوفة، فى الشوارع والباصات ومدرجات الجامعة وعلى مقاعد المقاهي، أو فى الغرف الضيقة المزدحمة بالكتب المهملة والملابس الكاجوال وأعقاب السجائر، وأشرطة الكاسيت وملصقات نجوم ونجمات السينما الأمريكية، وتصبح بعض الممارسات العادية واليومية موضوعا لقصصهم، فترقى إلى مستوى الطقوس مثل الاستحمام أو مشاهدة التلفاز، أو أعمال المطبخ.. الخ، هذه الممارسات التى تبدو تافهة ولم تكن تغرى الكاتب من قبل.

أنهم لا يعطون للجدل العقلى دوراً كبيراً فى أعمالهم ولا يبالون بظهور

المؤثرات الثقافية فيها، فالعالم عندهم هو الأقرب والأكثر التصاقا من أجسادهم والحواس هى مناط الوعى، ومن ثم تقوم الذاكرة مقام الفكرو وتقوم الحواس مقام العقل، ويصبح الجسد محور الأداد الإنسانى لديهم بل وموضوعهم المفضل.

وينتهى رفضهم للجدل العقلي والتهوين من قيمة الثقافات المتخصصة الى اسقاط شرط العمق فى كتاباتهم والوقوف عند مستوى التسجيل المباشر ومن ثم نبذ الاستعارة واهدار القيم البلاغية للغة الأدبية، وهم بذلك يقفون باللغة عند مستواها السطحى، فلغتهم لا تخبىء معان أخرى وراء المعنى المباشر ولا تحتفى بالرمز، لهذا فهى لا تقبل التأويل ولا تراهن على المعادل الموضوعى، ويدل هذا على موقفهم الضدى من اللغة الأدبية التى أسس عليها النقاد مقولاتهم النظرية ويستبدلون بها لغة الحواس، بكل ما تحمله من حركات وإيماءات أو صمت، ومن ثم يزيد حجم المسكوت عنه، غير أن تخلصهم من النشاط الذهنى اللغوى يجعل لغتهم أكثر شفافية وأكثر إصابة للحواس ومن هنا يجىء اصطلاحهم على اللغة «التداولية».

واللغة التداولية لا تختبىء فى كثافة الرمز المحمل دائما بالموروث الثقافى لأهل اللغة، ولا تستتر فى ميكانيكية الأداد البلاغى الذى لا يفهمه إلا المتمكنون منه، وانما هى لغة متاحة للجميع تقترب الى حد كبير من لغة الصورة السينمائية التى تترك مساحات كبيرة من الصمت لتمنح الأداء مساحة أوسع. إن ما تقدم ليس محاولة لتقييم الأداء الإبداعى لهذا الجيل بقدر ما هو محاولة للتوصيف، تسعى لأن تكون موضوعية، وتهدف للاقتراب من المفاهيم والتوجهات والمبررات التاريخية التى ينطلق منها وعيهم بما هو إبداع، فهم فى حاجة إلى من يفهمهم أكثر ويقترب منهم أكثر وأكثر.. ومازلنا فى حاجة لأن نستكمل الحديث حولهم.

هنا .. والآن

لكل جيل مقولته الذهبية، التى تسرى بينهم كالنار تمس قلوبهم بشىء من السحر وشيئا فشيئا تتحول المقولة إلى (ايديولوجية) وقانون للعمل، وفلسفة للحياة. ولكى نفهم كتابة جيل ما، علينا أن نتفهم دوافعه، واللحظة التاريخية التى يعيشها، وكذلك الفلسفة التى ينطلق منها، ولكننا مع الجيل الجديد من كتاب التسعينيات، لا نستطيع أن نميز له فلسفة واضحة ومن أى نوع، وليس معنى ذلك، أنهم أقل وعيا واستبصارا بالحياة، ولكن هناك عدة أسباب تؤدى إلى ذلك من أهمها : أنهم يعيشون الحياة وينغمسون فيها بما لا يدع لهم فرصة تأملها، وبذلك فهم ينتجون الحياة ويسهمون فى خلق الواقع حولهم، وأسلوبهم فى إنتاج الحياة يعتمد على الغزارة والتغير السريع والجزئية، أنه أسلوب مماثل لعلاقات الإنتاج الاقتصادى الذى يحكم العالم حولهم، ويشطره الى نصفين، منتج ومستهلك، فالعلاقة أو اللغة المشتركة بينهما ما هى إلا مجرد سلعة، ومن خصائص السلعة أنها استهلاكية، فكل شىء حولهم هو مجرد سلعة، قابلة للاستهلاك والتداول ومن ثم لا يمكنه أن يصل الى مستوى الفلسفة. وفى الوقت الذى يتحدث فيه العالم عن موت الفلسفة فان (رولان بارت) يستخدم مصطلح (الأساطير) ليكون أكثر دقة فى التعبير عن القوة وسرعة الانتشار والمرونة التى تميز المقولات التى تحكم هذا العصر دون أن يكون لها هذا الرصيد الفكرى العميق. وقد اعتبر (رولان بارت) الاعلان السلعى عن المنظفات الصناعية أحد أهم أساطير هذا العصر، باعتباره نموذجاً دالاً على التعددية والجزئية والتداول كخصائص مميزة لطبيعة الاستهلاك. هكذا ترتبط فلسفة بارت بالواقع اليومى والاستهلاكى، فلا عجب أن ترتبط مقولات وكتابات هذا الجيل بنفس الواقع. ومقولة (هنا والآن) قد تبدو للوهلة الأولى عدمية. لكن فلسفة العدم أبعد ما تكون عنها وعن أصحابها،

فهم على نحو ما أشرنا أكثر انغماسا فى الحياة، واحتفاء بها فى كتاباتهم، وهذا ما يسفر عن سعيهم الدؤوب وراء الواقع المعيشى لا المتخيل، ومن ثم تبرز الحياة في أعمالهم، عبر الممارسات اليومية والبسيطة. والحياة لا ترى من خلال منظومة متماسكة أو محكمة تجسد وعيهم بحركة التاريخ التى تمتد بين الماضى والمستقبل، ولكنها ترى عبر واقعها اللحظى، ومن ثم فهى تبدو نثرية ومفككة. ولا يعنى هذا رفضهم لكل ما هو ماضوى، ولكنهم فقط يرفضون الماضى الذى ينعزل عن اللحظة الراهنة ويغيب فى الذاكرة التاريخية، فالماضى لا يستمد قيمته من كونه حدث بالفعل، بقدر ما يستمد قيمته من كونه يحدث الآن، أى من قدرته على الامتداد الى الحاضر والتأثير فيه، وبذلك لا ينعزل الماضى عن الآن بل ويصبح جزءاً منه. وما يقال بشأن الزمان يقال عن المكان، فالهناك لا وجود له، والعبرة بما هو «هنا» ومن ثم تصبح قيم الوفاء الرومانسية مثارا للسخرية فى كتاباتهم ويفسر هذا موقفهم الجسدانى، فالجسد لا يكون إلا هنا. وذاكرة الجسد الحى فقط هى القادرة على احتواء «الهنا.. والآن» فهى الشريط الوراثى للخبرات والمعارف الشخصية المؤثرة بشكل مباشر فى السلوك الإنسانى ومن ثم.. فى الإبداع. ويفسر هذا موقفهم اللامبالى بأزاء الثقافة التراثية، بل وكل ثقافة أو معرفة لا تنتمى إلى الواقع المعيشى، وببعض التطرف، فإن معارف الآخرين تنتمى هى أيضا إلى «الهناك» فالجسد المتعين، هى المحك الرئيسى لثقافة «الهنا» ومن ثم، فالمساحة الممنوحة للمتخيل فى كتاباتهم تكاد تكون محدودة ولا مجال للتأليف فى أعمالهم الإبداعية فالمؤلف قد مات. والمقصود بالتأليف هو تركيب الأحداث وتشبيكها ثم اخضاعها لحبكة ما، أو اتساق ذهنى خاضع لنموذج مسبق يقوم على تصعيد الأحداث ووضع الشخصيات فى أزمات يبنيها المؤلف بناء لتكون مقنعة. إن مفهومهم للزمن الجزئى والآنى ينعكس على بنية العمل الأدبى، فإذا كانت فكرة البناء تفترض وجود مركز أو

محور تنطلق منه الأحداث وتدور فى فلكه وتخضع لجاذبيته، فإن الحال فى الكتابات الجديدة يعمد إلى العكس تماما، فليس هناك محور ولا حدث كبير تدور حوله الأحداث، فكل الأحداث صغيرة وجزئية وهى قليلة الشأن كما لو كانت شيئا مستهلكا، وصحيح أن الحدث الصغير لا يستطيع أن ينهض بالعمل الأدبى إلا بالتجاور مع الأحداث الأخرى، بهدف اقامة شبكة العلاقات السردية، لكن من الخطأ تصور أن مجموع هذه الأجزاء يساوى الكل، فالواحد أكبر من مجموع أجزائه. ومن طبيعة هذه الوحدات الصغرى أنها ليست مقدمات لشيء آخر كما أنها ليست نتائج لمقدمات من نوع ما، ومعنى ذلك أن العلاقات بينها افتراضية دائما، وليست حتمية أو يقينية، فهى لا ترتبط بما قبلها أو ما بعدها ربطا قسريا أو منطقيا، فقط ثمة وشائج صغيرة أو ظلال رهيفة تقوم بين هذه الوحدات، وهذا ما يجعلها جزئية واستهلاكية وقابلة للتداول. وهكذا يتفق مفهومهم عن بنية النص مع مفهومهم عن الزمن، وعن الواقع المعيشى، وعن طبيعة الثقافة المعاصرة التى تتسم بالجزئية والتعدد والتداخل، فتبدو النصوص مفككة وسطحية وتبدو المقولات والأحداث صغيرة بل تافهة، ويصدم هذا الناقد والقارىء بلا شك لكن علاقة جيل المبدعين الجدد مع القارىء والناقد لها شأن آخر.

مبدعون ونقاد

الصدام مع النقاد من الظواهر الطبيعية التي تصاحب كل جيل جديد يسعى لأن يقدم نفسه بقوة واندفاع، وربما بشيء من التسرع وعدم الخبرة، وفيما تحدوهم رغبة في استعجال النتائج يقف كثير من النقاد موقف المتشكك أو المتردد قبل أن يشرع في متابعة الأسماء الجديدة باهتمام يليق بطموحهم والحقيقة أن هذا التردد قد يطول، فيضطر المبدع الشاب إلى خوض معركة قاسية للفت الانتباه وإثبات الوجود، وقد يصاحب ذلك بعض المبالغة أو التطرف، فتزيد حدة صدامهم مع النقاد، لكن الصدام يكون أكثر حدة مع الأجيال التي تضطلع بدور ثوري في مسيرة الواقع الأدبي، فالكتابات التي يقدمونها والمقولات التي يرددونها تكون صادمة بطبيعتها، ومن ثم، فإن الموقف مع النقاد يكون أكثر صعوبة، فلا يتوقف عند مجرد التردد أو عدم الاهتمام بقدر ما هو فقد القدرة على الفهم أو الاستيعاب للانقلاب المفاجئ الذي يحدثه المبدعون ويجعل من أدوات النقاد واجراءاتهم وقوائمهم النظرية، شيئا بالياً، وعاجزاً عن التواصل مع هذا الوعي الجديد، وفي المقابل فليس لدى النقاد رغبة في التنازل عن الوسائل التقليدية التي أصبحت بمثابة الأساس المأمون لرؤاهم النقدية والناقد الدكتور عبد القادر القط، وهو ناقد كبير وشاعر مهم من جيل الرومانسيين العظماء، يعترف بأنه لم يستطع أن يفهم قصيدة النثر ولا أن يتذوق الشعر بعيداً عن التفعيلة، لكن صدامه مع كتاب قصيدة النثر ليس رفضاً لهم بقدر ما هو محاولة للاقتراب والتفهم. وموقف «القط» أكثر شرفاً وموضوعية من موقف نقاد آخرين وجدوا في الرفض ونفي الآخر حلا مريحاً لهم، فمحاولة فهم الجديد يتطلب منهم مجهودا اضافياً، ويتطلب منهم مراجعة كل ما تربوا عليه، وتأسست عليه ذائقتهم وانضبط عليه وجدانهم، وحتماً سوف يجدون من المقولات والأحكام ما يدافعون به

عن موقفهم ، فليس أسهل من اتهام المجددين بإفساد الذائقة وتدمير اللغة التى هى - وهذا ضرورى أن يذكر - لغة القرآن الكريم، وهم بذلك يخلطون الأوراق خلطا متعمدا، ليس لحماية أى شىء سوى مواقعهم التليدة التى تحصنوا بها. يجسد هذا حرارة الصدام بين النقاد والمبدعين الشباب الذين اندفعوا لقلب كل الموائد على كل الرؤوس، بشىء من اليأس، محاولين إحداث قطيعة تامة مع كل ما هو راسخ ومستقر فقد أصبح الرسوخ والاستقرار فى حد ذاته موضع اتهام بالتقليدية والتخلف، وهذا بالتأكيد موقف انفعالى ومتطرف، لكن المسئول عنه هم النقاد أولاً، الذين صموا آذانهم عن الأصوات الشابة، ولم يتفهموا حدود مسئوليتهم التاريخية والأدبية تجاه الأجيال الجديدة والتجارب الجديدة فقابلوهم بالرفض أو التجاهل بدلا من التسامح والتفهم فالاعتراف بأخطاء المسيرة النقدية ضرورة، وخطوة أولى اذا ما أردنا مناخاً إبداعياً محترماً، وأردنا تجنب المزيد من الأزمات التى يتحمل مسئولية وجودها - وبدرجة كبيرة- النقاد قبل المبدعين.

فالنقاد متهمون بأنهم الذين جروا الإبداع إلى منفى «الهناك»، إلى العزلة عن القارئ، فلم يستطيعوا القيام بدور همزة الوصل بين النص والقارئ حتى جعلوا من عمليات التلقى أمراً صعباً لا يناله إلا المتخصصون، فتراهم دائما يؤولون المعانى والكلمات فيزيدون من صعوبتها حتى ينتهوا إلى نص آخر غير ذلك الذى كتبه المبدع، مما يجعل عمليات التلقى أمراً موقوفاً على المختصين وذوى الطول فى التلاعب بالمقولات والنظريات المتعالية التى تظهرهم بمظهر المثقفين الكبار، وبذلك فإن الناقد لا يضع نفسه فى خدمة النص بقدر ما يخدم النظرية، أو المقولة العامة، التى هى بمثابة حجر الزاوية فى الصرح النقدى الكهنوتى. النتيجة أن الإبداع نفسه يتضاءل لصالح التنظير، والموهبة تتوارى خلف التقنية، والعفوى يختفى وراء التثاقفى ليزداد البناء الكهنوتى شموخاً

ورسوخاً وعزلة، ومن ثم يضطر المبدع الى الخضوع لشروط النقاد فهم وحدهم أصحاب النظريات والمقولات التى يمكنها أن تفسر وتفهم أى شىء وكل شىء، لأنها وحدات القياس التى يحددون بها اتجاه المبدع ودرجة موهبته. وإذا كانت النظرية هى الحكم واليقين النظرى، فإن الحدس والحواس تظل مجرد وسائط مشكوك فيها، مجهولة المصادر، غير أن المفارقة الحادة تكمن فى أن هذه الوسائط التى ينظر إليها كما لو كانت شيئا ميتافيزيقيا وغامضاً هى فى الحقيقة مناط الإبداع الحى والصادق، وهذا يوضح الى أى مدى ينطلق النقاد من موقع مختلف كل الاختلاف عن موقع المبدع، مما يقلل فرص احتمالات التلاقى.. اللهم إذا كان الناقد مصاباً - فى الأصل - بهذا الداء اللعين.. الإبداع والخلاصة.. أن المبدعين الجدد - عادة - ضائقون بالنقاد، أما شعراء قصيدة النثر وكتاب الرواية الجديدة، فموقفهم أكثر وضوحا، فالناقد الأدبى عندهم أصبح زائداً عن الحاجة، أولا لأنهم يعتبرون النقد واحداً من السلطات الكثيرة التى تمارس على حرية المبدع وهم يرفضون كل سلطة . وثانيا.. لأن الكتابة الجديدة تسقط كل الاقانيم التى يقوم عليها النقد حيث أن المباشرة والبساطة والعادية فضلاً عما هو خاص وشخصى يحيد دور الناقد ويفقده رهانه الأول على التأويل.. كما أن القارىء لن يجد صعوبة فى فهم ما يقرأ، ولكن الصعوبة ستكون فى درجة الاشتباك والتواصل التى تقوم بين المبدع والقارىء وليس بين المبدع والنقاد. وهذا هو التحدى الذى تواجهه الكتابة الجديدة.

رواية التسعينيات

من النماذج الجيدة التى تمثل تيار الكتابة الجديدة، رواية «دكة خشبية تسع اثنين بالكاد» لشحاته العريان، الذى بدأ تجربته الأدبية كشاعر للعامية وكان على رأس تيار مجدد فيها، ثم ينتقل فيما يشبه المغامرة لكتابة الرواية التى يمكن اعتبارها نموذجاً جيداً لرواية التسعينيات، والجودة هنا، ليست حكما على القيمة، فاحكام القيمة لا تصلح للتعامل مع الكتابة الجديدة – كما يرى أصحابها – لاعتبارين ، الأول.. أنهم يرون النقد مجرد نوع من القراءة الخاصة وبالتالى فحصيلتها نسبية لا تصلح لأن تقوم كأحكام عامة ومطلقة.

والاعتبار الثانى.. أن هذه الكتابة لا تقوم أساسا على قيم ومعايير أدبية يمكن الإمساك بها كوحدات قياس بقدر ما تسعى لتدمير المعيار واستبداله بالمغامرة، فكل تجربة هى مغامرة جديدة حتى بالنسبة للكاتب نفسه ومن ثم فهى تتجاور مع التجارب الأخرى تجاوراً محايداً بلا أفضلية باعتبار كل تجربة تبدأ من مجهول ولا تنتهى الى معلوم.. وهو ما يسمى أحيانا بالكتابة الصفرية.

أما مصدر الجودة ففى كونها رواية تطرح نموذجا يجمع عددا من السمات الفنية يتيح لدارسى الكتابات الجديدة فرصة جيدة، مع ملاحظة أن العنصر الشخصى الذى غاب طويلاً في عمليات النقد لحساب الموضوعية، عاد للظهور بإلحاح من خلال نظريات التلقي الجديدة، ومن ناحية المبدع فالكتابة نشاط شخصى حتى يقترب من حدود السيرة الذاتية أثناء عناية المبدع باليومى والمعيشى.

الرواية تبدأ بعنوان جانبى هو «منتصف الطريق» ليوحى بأنه لا توجد نقطة معلومة تصلح كبداية لبناء الأحداث ، فنقطة المنتصف هنا مجرد

نقطة تقديرية يحددها الراوى وهو يقطع طريقاً غير معلوم بحثاً عن صديق لا يعرف أين يقطن على وجه اليقين، ولا يقينية المعرفة هنا ترهص بأن رحلة البحث لن تسفر عن شيء. فهى ليست رحلة مصيرية، فقط تبدو كنشاط عادى يقوم الإنسان بعمله، وهذا ما يجعله طريقاً مختلفاً عن «طريق» نجيب محفوظ الغائي. لهذا فهى مجرد نقطة افتراضية وعشوائية من نقاط السرد تصلح لأن تسبقها نقاط أخرى تتساوى معها فى القيمة، لهذا فان الزمن لا يتحرك فى اتجاه تتابعي محدد، بل يمكن القول أنه لا يوجد زمن كلي للأحداث فقط أزمنة صغيرة، لكل دفقة سردية زمنها الخاص. ولاظهار هذا الملمح حرص الكاتب على الاكثار من العناوين الداخلية التى تجمع عدداً من الوحدات السردية تتحرك فى أفق دلالى واحد، حتى يلتبس على القارئ تحديد نوع العمل، أهو رواية أم مجموعة قصص، ويزداد الأمر صعوبة نظرا لتفكيك الوحدة الموضوعية، وخفوت العنصر الدرامى التصاعدى ليبدو العمل سطحاً مستوياً فيما تعلو النبرة الغنائية ليقترب العمل من البناء الشعرى، غير أن هذه الشعرية لا تعنى اعتماد الكاتب على اللغة المجازية المركبة، بل على العكس تماما، فاللغة قد تصل فى عاديتها إلى درجة الابتذال لتناسب صعلوكا يتجول فى شوارع القاهرة بلا خطة واضحة، فإذا كان السبب هو البحث عن صديق يستضيفه، فإن هذا السبب لا يلبث أن يتلاشى تماما، فيما ينجذب لسطوة المدينة وينشغل بما فيها من مظاهر التعدد المكانى والزماني، فنحن لا نرى الزمن فى الرواية إلا عبر علامات بصرية كآثار نراها على المحال والمقاهى والبيوت ووجوه الناس، ويسهم العنصر الذاكراتى فى خلق بؤر زمنية عديدة، تعبر عن حضور الماضى بقوة فى الآنى. خلال الأبنية والشوارع القديمة التى كانت يوما مرتعاً لخيول الترك والمماليك والفرنساوية.

وهذا البعد التاريخى، يفتح طاقة جديدة من طاقات السرد، عندما يبدأ الراوى فى محاولة للتيقن من التاريخ الشخصى ليكتشف أن تعديات

الآخر جعلت الرحلة أكثر صعوبة، فالجد يخبره أنهم من قبائل عربية، والآثار الشاهدة فى القرية تشير إلى الفرعونية ، وكتب التاريخ تقول إن أقواما عديدين مروا من هنا، هكذا يصطدم بثلاث حقائق مختلفة، فأيها الأصيل وأيها الزائف أنها لا تجتمع على شيء سوى تشويه الهوية، ولا تتفق إلا على شيء واحد.. هو أنه لا يقين خارج الذات، ومن ثم فالحقيقة هنا.. والآن.

وينتقل الصوت السردى بسرعة من ضمير الغائب وزمن الماضى إلى الزمن الآنى وضمير المخاطب موجها الحديث الى ذاته.. (الى جوار قلعة أدارت شئون جزء لا يستهان به من العالم قرابة الألف عام.. وسلطان مات ميتة غامضة.. وأنت.. الغارق فى حب مستحيل.. ومعرض أيضا للموت فى كل وقت.. ضمن ملايين آخرين.. فى واحدة من نزوات الطبيعة التى استهلكت حياتك فى التأجيلات.. متى تعيش؟).

وتمتد سخرية الراوى من التاريخ المخجل لشوارع القاهرة القديمة إلى الموقف المتهافت تجاه القضية الفلسطينية.. (وعندما دخلنا – معظمنا – مدرسة النجاح الاعدادية.. وكانت حرب أكتوبر قد أجلت الدراسة بعض الوقت.. وعبر الجيش – فعلا – القناة.. وانتشر أمر الجماعة – لا نعرف كيف – بين التلاميذ، وأسموها «جماعة الدب الاعور لتحرير فلسطين» خجلنامنها.. كما سأخجل من جماعات كثيرة تالية ساهمت فى تأسيسها) أن ملمح المفارقة الساخرة من الملامح المميزة لهذه الكتابة، وهو هنا يبدو عبر التأكيد الجاد بكلمة «فعلا» لعبور القناة، وهى حقيقة تاريخية لكنها لم تمنح الراوى فرصة عبور هزائمه المخجلة التى امتدت من عمق التاريخ لتؤثر على الآنى وتعمل فيه. وستلحظ أيضا السخرية من المواقف النضالية الهزيلة «جماعة الدب الأعور لتحرير فلسطين» وفى موقف آخر يتعرض الراوى للتضليل، حين يبدى إعجابه الشديد بشخصية صاحب مقهى «العدل والحرية» فها هو رجل واع يدرك أهمية أعظم قيمة نحتاج إليها..

فلابد أنه مناضل ومثقف ثوري.. ثم لا يلبث أن يكتشف المفارقة الساخرة، فصاحب المقهى ليس سوى تاجر مخدرات أفلت من السجن بسبب مهارة محاميه وتلاعبه بالقانون فاعتبر ذلك انتصارا للعدل والحرية من وجهة نظره هو والتى تخصه هو.

هكذا تظهر المقولات الكبرى حجم ما تنطوى عليه من ضلال وزيف فحتى المحامى.. رجل القانون.. يستخدم القانون لتضليل العدالة.. وهكذا دواليك .. نحن فى واقع تسيطر عليه أدوات التضليل ووسائل التشويه.

إن أحد مقاصد الكتابة الجديدة، أنها تسعى لتسجيل الملامح المشوهة للحياة، بلا أدنى محاولة لاعادة ترتيبها.

توزيع الثقافة

أثناء مقدمته لمجموعة «مختارات من القصة العراقية الحديثة» الصادرة عن سلسلة آفاق الكتابة، يشير «ياسين النصير» إلى ملحوظتين نراهما هامتين، وتدخلان بقوة فى سياق مسلسل كلامنا عن الكتابة الجديدة الذى بدأناه ولم ينته بعد.

الملحوظة الأولى.. أن «ياسين النصير» اضطر لجمع هذه المختارات لتعبر عن كتاب يتوزع وجودهم فى المنافى الداخلية والخارجية مما أوحى إليه بأنه توزع شاذ وغريب ، وينذر بخراب ثقافى لم يقف تأثيره على العراق وحده وانما يتجاوز إلى البلدان العربية الأخرى.

وهذا التقاط واع وفاضح لحال المثقف العربى الذى أصبح يحمل منفاه فوق ظهره، فيأخذه اينما ذهب، وهذه اشارة بليغة الى ما سبق أن تحدثنا عنه من إحساس دائم بالعزلة والاغتراب ونحن بصدد الحديث عن الدوافع التى ساعدت على بزوغ كتابة جديدة وجيل جديد يسخر ويتمرد، وبقدر ما تكون هذه الدوافع عنيفة– تكون قسوة رد الفعل .

وطالما كان هذا الإحساس بالعزلة وتلك الرغبة فى التحرر دوافع إلى مناف اختارها الأدباء بأنفسهم، فكانت مواطن لتحولات ضخمة فى كتاباتهم، نراها بوضوح عند رواد الرومانسية وأدباء المهجر الذين عاشوا ظروفا مشابهة فى سوريا ولبنان. فرحلوا إلى أمريكا عندما كانت – امريكا «يوتوبيا» المقهورين والنبع الصافى لظمأى الحرية. وليست ضالعة فى ممارسات القهر والعزلة التى يحدثنا عنها «النصير» وهو يصور لنا حال أدباء العراق فى المنافى الداخلية والخارجية.

فإذا أضفنا إلى ذلك الممارسات السلطوية الغاشمة لأنظمة الحكم لاتضح لنا كيف أن المثقف العربى بين فكى كماشة ولاستطعنا تفسير هذه

التحولات الصاخبة وهذا الموقف المتشظى فى الثقافة العربية الحديثة.

ولأمكننا تفهم نظرة الكتاب المتمردة على كثير من أبجديات الثقافة السائدة والمرسمة، وتفهم موقفهم وهم يعطون ظهورهم للماضى القريب والبعيد معا، ولا لتمسنا العذر لأحدهم ردا على سؤال حول تأثره بالتراث فيقول: «طبعا أننى أزين جدران حجرتى به، فيالها من سخرية مؤلمة.. وياله من إحساس حاد بالاغتراب، حتى يصبح مثقفوا الأمة لا يتواصلون مع تراثها.. لماذا ؟

وإذا توقفنا قليلا عند كلام «النصير»: إن هذا التوزع الشاذ والغريب لم يقف تأثيره على العراق وانما يتجاوز الى البلدان العربية الأخرى.. لأدركنا أن إشكال الكتابة الجديدة تنهض فى كل مكان وفي وقت واحد فيما يشبه المناخ، ويعنى ذلك أن تيارات الكتابة الجديدة لم تعد تقوم على جهد فردى أو ريادى، أو حتى جماعي محلى كما كان يحدث فى الماضى، حيث كانت تظهر جماعة ما في بلد ما تؤسس لكتابة جديدة تبدأ فى الانتشار تدريجيا وببطء فى كافة الأقطار.

أما الآن فنحن أمام آلية مختلفة للتوزع الثقافى تتحرك بشكل مفاجىء وعشوائى كما لو كانت نوعا من البث الفضائى الذى لا يمكنك أن تحدد مصدره ولا تتوقع حركته ولا تتكهن بنوعية متلقيه .. وهذا يفسر صفة التعدد، حيث لا يوجد تيار واحد واضح ومحدد المعالم فيمكن رصده، انما هو اتجاه عام نحو تجديد غير محسوب وغير مقدر العواقب، ربما يبدو جمعاً لأفكار وقيم شتى وغير متناسقة مما يعطى الكتابة ملمحا «ميتروبولوتانيا» ونزوعاً تداولياً، ويجعل من كل تجربة مغامرة واختباراً لما هو ممكن.

ومن هنا.. وتلك هى الملحوظة الثانية.. يجد النصير صعوبة بالغة فى أن يمسك بخيط واحد تتوازن فيه القصص المختارة جميعها ورغم ذلك فهو لا يجد غضاضة فى نسبتها جميعا إلى القصة الحديثة. فالنصير

يلاحظ أنه حتى الكتاب الأكثر خبرة والذين ترسخت تجاربهم الإبداعية، ومالوا بها إلى الواقعية، أحدثوا مغايرات كبيرة فى كتاباتهم، فمثلا.. لم تعد الشخصية صوتاً اجتماعياً – ميكروفونا – يعبر المبدع من خلالها عن حال أوسع ليوظفها توظيفاً سياسياً، فقد تخلصت – على حد قوله – من الاهتمام السياسى.. يقول النصير (أما الآن فقد أصبحت الشخصية القصصية صائتة، ومعلنة وذات حضور فاعل في الحياة، وتمارس دورها بعد ما تخلت منهجيا لأن تكون تابعة للمؤلف» وضرب مثلا بأدباء اختلفت أعمارهم وثقافتهم مثل عائد خصباك، ومحمود عبد الوهاب ومحمود جنداري وجليل القيس وبثينة الناصرى وفيصل عبد المحسن فمبجرد تخلص المؤلف من هيمنة الخطاب الايديولوجى على فكره وعواطفه انفتحت آفاق جديدة لحركة الشخصية القصصية.

والسؤال الذى حاولنا الإجابة عنه ضمنيا.. لماذا فقد المبدع العربى اهتمامه بالخطاب السياسى ودخل أبراج الذات المغلقة – على حد قول النصير – فزادت عزلته ؟

أما السؤال الأولى بترقب اجابته.. إلى أى مدى يجوز للمبدع العربى أن يتحرك إلى آفاق فنية جديدة وهو مشدود لواقع لم يتغير؟ وننهى كلامنا بالتأكيد على موقف ياسين النصير الذى يكشف عن وعيه بحركة وسمات القص الحديث، وهو يعترف بضرورة الحذر المنهجى فى التعامل مع القصة الحديثة لأنها لا تعرف حدودا فاصلة بين أجيالها وأضيف. أن الحدود التى انهارت لا تقف عند حد الأجيال المتعاقبة ولكنها أيضا تنهار بين الجيل الواحد، ومن هنا فان الحذر النقدى المنهجى يصبح ضرورة لا يمكن تجاوزها ونحن نتناول الكتابات الجديدة.. لهذا فان أصحاب الاحكام العامة والمسبقة وأولئك الذين يتحدثون وكأن التاريخ يقف فى ظهرهم.. عليهم أن يفكروا أكثر وهم يتعاملون مع الكتابة الجديدة.

وفى المغرب أيضاً

ومن العراق إلى المغرب، ومن ياسين النصير وملاحظته عن اختفاء صوت المؤلف من القصص الحديث، إلى أحمد بوزفوز فى معرض تقديمه لمختارات من القصة المغربية الحديثة وملاحظته عن حضور المؤلف ليس بصوته فقط ولكن بذاته أيضا فى النص القصصى الجديد.

وهذا التعارض بين النصير وبوزفوز يهمنا إثباته، لا لذاته ولكن للتأكيد على مبدأ أشار اليه النصير من قبل وهو مزيد من الحذر المنهجى قبل أن يبدأ النقاد إطلاق محاولات التوصيف والتصنيف والتعليب للكتابة الجديدة رغم أن كتابها يحرصون طوال الوقت على كسر كل محاولات التدجين الأدبى، ورغم أنها قامت أصلا لاختراق ميكانيكية السياق، فهم حريصون على أن تبقى كتابة غير مهادنة لتكون ترجمانا أمينا لواقع يعيشونه ويمارسونه فى حياتهم اليومية. وهاهو القاص المغربى الشاب (أنيس الرافعى) يصدر قصته بتحذير موجه إلى القارىء «هذا النص غير صالح للقراءة.. ومحظور على أكثر من ١٨ سنة».. إنه تصدير يعلن اللامبالاة بالقارىء الذى طالما تملقناه من قبل بقولنا.. عزيزى القارىء الكريم.. والذى حرصنا على راحته فصرنا نخفى صوت المؤلف ونحرص على اللغة المحايدة حتى لا نزعج القارىء الكريم.. ثم أمعنا فى الحبك والايهام حتى يصدقنا.

كتاب اليوم يواجهون القارىء بعنف لغتهم وحدة مشاعرعم التى تصل الى حد الاستهانة بالقارىء، وتصدير بوزفوز يتضمن تحديدا لنوعية قارئه، وهو تحديد لا يقوم على أساس ثقافى أو قومى بقدر ما يقوم على تحديد السن، ويعكس هذا تصوراً لدى الشباب بأن الجيل الأكبر سناً لا يمكنه استيعاب الروح المتمردة التى تنطلق منها النصوص، وقد يعبر هذا

عن أزمة ثقة، وخيبة أمل الشباب فى فاعلية المشروع الثقافى المعاصر، وهو موقف فيه بعض مغالاة تميز الشباب عادة، ولكن هذا ليس مبررا لأن نغض الطرف عنهم أو نصم الآذان عن أصواتهم. وسوف نرى أن نزوع السخرية والتمرد لا ينتهى عند محاولات اختراق السياقات اللغوية على نحو ما نرى فى قصص أنيس الرافعى، ولكنه يطول كثيرا من التقاليد التى صارت مسلمات إبداعية، فالرافعى يختار عنوانا غير مألوف لقصته وهو (٣×١) ليجعل من الجملة الرقمية معادلا للجملة اللغوية فهل يشير الرافعى الى هيمنة النظم الرقمية على مقدرات العالم؟... ربما.

ويرصد «بوزفوز» عدداً من المغايرات فى قصص لعائشة موقيظ وسعيد منتسيب ، وحنان الدرقاوى ومصطفى جبارى وآخرين من كتاب القصة المغربية يبدأون خطواتهم الأولى، ليجعل منهم شواهد على انحرافات حادة ومتوقعة فى مستقبل القصة العربية يقول بوزفوز: «إنها نصوص تسخر من الايديولوجية وتتجاهل الروح لتهتم بالجسد أساسا، تفتته - تضاعفه تسخر من قصوره، وتهتم بالأشياء الصغيرة المحيطة وهى تفعل ذلك بلغة شفافة قد تهتم بنفسها أحيانا ولكن دون مساحيق، لغة لا تنبع بلاغتها من صفاء الكلمة أو جرسها ولا من فصاحة التركيب أو من ايقاعاته.

يجعل «بوزفوز» من الجسد أساسا للكتابة الجديدة، وموضوع الجسد هو أكثر الموضوعات اثارة للجدل والاختلاف، وهو أيضا الموضوع الأكثر دوراناً بين الكتاب الشباب، وكثير من كتاباتهم يتحول إلى استعراضات جسدية مكشوفة تصدم الذوق العام لمتلق اعتاد الأدب سبيلا للارتقاء بالروح والقيم الانسانية النبيلة، لكن مقولة الجسد تصبح أكثر نضجا وعمقا كلما ابتعدت عن المفهوم الجنسى المباشر، حيث لا يكون الجسد موضوعا للكتابة بقدر ما يكون وسيلة لادراك العالم، والتماس واقع حى ومؤثر فى الحواس الإنسانية بدلاً عن تصدير أفكاراً مثالية عن الواقع، وبهذا يصبح المعنى الأوسع لكتابة الجسد ، هو كتابة الحى والمعاش ،

والتعبير عنه بلغة أكثر فاعلية وقدرة على المكاشفة، أو على حد تعبير (بوزفوز).. لغة شفافة تهتم بنفسها ولكن دون مساحيق.

ويحدد «بوزفوز» أربع مؤسسات رئيسية للكتابة الجديدة بوصفها كتابة الخروج.. الخروج من الداخل الرومانسي الخروج من التراث الأحادي الرسمي، الخروج من الانتماء الايديولوجي الضيق، الخروج من أوهام الذات عن العالم والكتابة، ورغم هذا التجديد فبوزفوز كغيره من النقاد الذين يتابعون الكتابة الجديدة شديد الحذر، فهو لا يصنف بل يصف، ولا يحكم بل يستعرض، ولا ينتهي بل يبدأ وربما تنتابه خشية - كما تنتابنا - من أن تتحول المقولات العصبية عن الكتابة الجديدة إلى جدل عقيم تضيع معه إمكانية الحقيقة، وفرصة ارتياد أفق مغاير لمستقبل الإبداع العربي، بين رفض غير مبرر وقبول غير واع.. هكذا ينهي كلامه بعدد من الأسئلة لا يتورط في الاجابة عنها.

هل هم (أنبياء) الفردية الصاعدة في مجتمعنا الهجين؟ وهل من الممكن أن ينصت الى هؤلاء العققة أحد؟ وما هو نصيب الفن في نصوصهم ؟ وما هو نوع ومستوى المتعة الفنية الخالصة في هذه النصوص.. ثم يترك الاجابة للقارئ الكريم.

كتابة جديدة..... كتابة نسوية

الظاهرة اللافتة للانتباه بين كتاب الجيل الجديد هى أن للمرأة حضوراً خاصاً ونصيباً كبيراً فيه، وهو حضور كمى وكيفى مما يجعل الأمر مثيراً لاهتمام النقاد، ومثيراً للحسد من الكتاب الرجال، الذين راعتهم رؤية دور النشر وهى تفتح أبوابها بلا تحفظ أمام الكتابة النسوية، فضلاً عن الدوريات المتخصصة للكاتبات والمؤتمرات التى تلقى اهتماما إعلاميا كبيراً ورعاية خاصة من الحكومات.

وإذا كانت الحقائق تقول إن ذلك الحضور النسوى يدخل فى اطار التنسيقات السياسية للحركات النسائية والتى تدعمها منظمات دولية وتقوم بالسهر عليها الحكومات على سبيل اظهار وجهها الحضارى، فإن هذه الحقيقة لا تفترض - على الإطلاق - أن الكاتبات مطروحات على الحياة الأدبية بالقوة، ولكنها تدارى حقيقة أخرى أهم، وهى أن الانتاج الأدبى النسوى يتطور بخطوات واسعة وجريئة حقا، وإنهن استطعن تحقيق انجازات جمالية جديرة بأن تلفت انتباه المنظرين المعاصرين من أمثال «رولان بارت - لاكان» فانحازوا لها انحيازاً تاماً، ومن ثم تأسست اتجاهات فى النقد النسوى تسعى للتأكيد على هذا الحضور الجمالى المتميز للكتابة النسوية.

ومن المناسب القول إن هذا الحضور يأخذ طابعاً عالمياً، فهو يتحرك بنفس الآلية التى تتحرك بها الكتابة الجديدة، من حيث قوة الانتشار المفاجىء والمتعدد، ومن حيث تداوليه المفاهيم التى تطرحها والتى تتسم بطبيعة تدميرية ومتمردة على الكثير من المرتكزات الفكرية التقليدية التى نشأت فى ظل التصورات الثنائية للفلسفات القديمة عن العالم، والتى تضع الروح فى مقابلة الجسد أو تضع العقل فى مقابلة العاطفة.. إلى آخر مثل

هذه الثنائيات التى أضيفت وتراكمت مع فلسفة الحداثة فوضعت العالم أمام خيار ايديولوجى عبر آلية «إما.. أو».

وهذه الثنائيات تثير حفيظة ناقدات الحركة النسوية، وهن يرفضن قيامها على أساس التمييز بين ما هو أرقي وما هو أدني وترين أن هذا التفكير الذكورى الذى قاد العالم طويلا لم يؤد الى شيء إنسانى بقدر ما أدى إلى العنصرية والحروب وإلى سيادة حضارة مادية مجردة من الإنسانية والجمال ومن ثم يعلن صراحة، أن هذا الفكر الثنائى هو المسئول عن التمييز الجنسى الذى أخضع المرأة لخطاب ذكورى مهيمن، وفى بيان شهير للناقدة «هيلين سيكسوس» بعنوان «ضحكة الميدوزا» تؤكد فيه أن الكتابة هى الميدان الأنسب لاعلان الخطاب النسوى تقول «ومادامت الكتابة هى المكان الذى يمكن أن يتخلق فيه فكر تدميرى، فمن العار أن تستسلم المرأة الى تقاليد مركزية اللوجوس التي سلبت - فى الأغلب - حقها فى الكلام، ويجب على المرأة ألا تراقب نفسها، بل عليها أن تسترد أقاليمها الجسدية الهائلة التى ظلت حبيسة».

وكلام «سيكسوس» يرتكز على أمرين، الأول: نفى مركزية اللوجوس / العقل، وبالتالي رفض لكل ما هو نظرية أو نسق ومعني ذلك فإن الخطاب الأدبى النسوى يتجاوز مركزية النظرية الأدبية الى أفق متعدد وفضفاض.

والأمر الثاني هو رد الاعتبار لقيمة الجسد فيما يعرف بقلب الثنائيات «روح - جسد»، «عقل - عاطفة».. الخ، وفى إشارة الى ذلك تقول «يجب على المرأة أن تتخلص من الشعور بالذنب لكونها بالغة الحرارة، مفرطة فى عطفها الأمومى».

وغنى عن القول إن هاتين المقولتين فاعلتان بشكل واضح فى اتجاهات الكتابة الجديدة التى مازلنا نتحدث عنها، ومن ثم فإن كثيرا من الكاتبات يجدن فى الكتابة الجديدة ملاذاً لهن، ومن ناحية أخرى فهى أرض بكر تستطيع أن تستوعب خطابهن المتمرد على كثير من المعوقات التى يلاقينها فى مجتمعاتهن، وهن أكثر إحساسا بالاغتراب، فالتعليم والخروج للعمل

والسفر للخارج وامتلاك ناصية الاتصال التكنولوجي بالغرب يفتح عيونهن على آفاق جديدة ومختلفة عما يجدن فى مجتمعاتهن التى مازالت تحكمها التقاليد، ومن هنا يشعرن بطول المسافة الفاصلة بين ما هو ممكن وما هو متاح ، ويزيد إحساسهن بالتوتر والقلق، وتعلو فى خطابهن النبرة التهكمية، وكثيرات منهن يلجأن الى الرمز، أو يغرقن في الاستخدام المجازى للغة، بحيث تظل التجربة الإبداعية رسالة مغلقة يصعب نشر خطابها على الجميع ولا يفهمها إلا من يمتلك نفس الخطاب.

وهذا الانغلاق الذى مبعثه اليأس من تحقيق تواصل ما مع مجتمعاتهن يجعلهن أكثر إحساسا بالاغتراب كما قلنا، بل وأكثر عرضة للاختراق الثقافي، وأكثر توقعاً للتواصل مع الثقافات الوافدة، ومن ثم فإن كتاباتهن لن تحمل قيم البناء والمشاركة السياسية والاجتماعية بقدر ما هى تدور حول مشكلات ذاتية وشخصانية، وقد يصل الأمر إلى تبنى مقولات لا تناسب مجتمعاتهن، وتلك هى ضريبة الانتشار الثقافى الواسع الذى تفرضه طبيعة العصر، فالكلام عن الثقافة الكونية يدحضه الواقع الذى يؤكد اختلاف طبيعة المشكلات الاجتماعية والاقتصادية باختلاف المجتمعات نفسها، مما يزيد من عزلة المثقف ويعمق اغترابه داخل مجتمعه ويفقده الدور المنوط به، ولعل هذه المفارقة الواضحة تشكل أهم مناطق الانتقاد للكتابة الجديدة، إذ ليس من المعقول أن ينسحب المبدع الى نوازعه الخاصة ويتخلى عن الدور الذى ينتظره المجتمع منه فى وقت تحتاج فيه الأمة إلى مثقفيها.

ذلك هو التحدى الذى يواجه الجيل الجديد من الكتاب، والذى يجعل مسئوليتنا تجاهه لا تتوقف عند مجرد الاستماع لهم وتفهمهم ولكن حمايتهم - أيضا - من الآخر، وربما من أنفسهم، ولا يعنى هذا أن نفرض وصايتنا عليهم، بل يعنى مزيداً من التفهم الذى يقوم على أساس التشارك والتجاور وترسيخ قيم التعدد.

قراءات فى القصة القصيرة

المخزنجى شاهد «غرق جزيرة الحوت»

وكأنى به يحاول توصيف وتصنيف ما قدمه لنا تحت عنوان «لحظات غرق جزيرة الحوت» وأصدرته سلسلة أصوات أدبية مكتوب عليه «قصص»، وكأنه غير مطمئن لقدرة الأنواع والأجناس الأدبية على مواجهة موجات التمرد والتجريب والتغير شكلاً ومضموناً، فيبدأ بمقدمة طويلة يشرح لنا فيها ماذا كتب؟ ولماذا كتب؟ ولا ينسى أن يحذرنا فى أول الأمر وآخره من أن نسىء الظن به، فنحسب شجوه وأساه على غرق الحوت السوفييتى العظيم يعنى أنه - والعياذ بالله - شمولياً أو شيوعياً أو صاحب أيديولوجيا.

إنه محمد المخزنجى القاص الجميل، الذى طالما أمتعنا بقصص تحسبها لفرط عذوبتها شعراً، والذى قدم لنا.. الآتى.. ورشق السكين والموت يضحك والسيتان، ثم ها هو يقدم تجربة جديدة ومحيرة تماماً. وجدتها ليست بالنسبة للمخزنجى فقط ، ولكنى أزعم أنها جديدة على القصة العربية كلها، فكثيرة هى الكتابات الأدبية التى تناولت الاتحاد السوفييتى بوصفه الحلم البازغ «قبل السقوط طبعا» وأمل المضطهدين والمعذبين فى الأرض، وحمل كتابها هذا الوعد الاحمر فلونوا به أعمالهم.

والانهيار الهائل للاتحاد السوفييتى أصاب هؤلاء بالصمت والذهول، وحسب ظنى وبعض الظن أثم فالمخزنجى هو أول من تناول إبداعياً اللحظات الأخيرة لما قبل السقوط فبدا لى هذا موضوعاً جديداً على

القصة العربية. وأهمية ذلك أن المخزنجي كان شاهد عيان ومتورطاً بشحمه ولحمه في لحظات الغرق الأخيرة والتي بدأت عنده بالانفجار المروع للمفاعل النووي «تشيرنوبيل» فكان علامة صادقة على السقوط الهائل، هكذا يقرأ المخزنجي العلامات ويرصد الشواهد على وجوه الناس وشاشات التلفاز وصفحات الجرائد المضللة التي حاولت في البداية إخفاء الأمر، ثم سرعان ما اعترفت به كتسليم مبدئي بوجود الخلل في البنية التي طالما ظنها صلبة وفتية وواعدة، فينكشف النقاب عن الوجه الشائخ الشائه ومن ثم تقع عيناه على مشاهد شديدة الدقة والرهافة تصور معاناة الإنسان السوفييتي وراء طوابير الطعام ودواليب البيروقراطية والفساد، يعانيها وهو الأديب والمحلل النفسي فيلتقط المشاهد والشواهد المؤثرة، وهي أكثر تأثيراً كلما انتقل بها من المكان الخاص - حيث السكن الإداري للطلبة المغتربين - إلى العام، فينطلق في الشوارع ليسجل عمليات الغسل المحموم للشوارع والحيطان والأرصفة والشجر والعشب، وكل ما تطوله الأيدي خشية التلوث والغبار الذري الذي تحول إلى رعب أسود يحوم فوق المدينة، ويرصد مشاهد لحافلات وقطارات وقد حشدوا فيها كل الأطفال نازحين في مواكب حزينة تحيط بها الأمهات الباكيات في وداع أطفالهن الذين يتجهون إلى مصير مجهول وأن كان أفضل من مصير الكبار، وحاملين معهم حقائبهم ودماهم وألعابهم البلاستيكية الملونة وابتساماتهم البريئة وكأنهم في رحلة مدرسية . إنها لحظات شديدة القسوة والألم يلتقطها المخزنجي ببراعة ليحيلها إلى علامات تكشف لنا مظاهر الخواء والدعائية الجوفاء التي حملتها الأيديولوجيات الكبرى في القرن العشرين للإنسانية بلا رحمة، إنها فخاخ سقط فيها كثير من المثقفين، كما سقط المخزنجي نفسه باعتراف ضمني في المقدمة التي بدأ بها، فقد أغراه الحلم كالآخرين ففاضل بين بعثتين جاءتا له في وقت واحد، بعثة الى الاتحاد السوفييتي لدراسة الطب النفسي وأخرى الى أمريكا لدراسة

الأدب فاختار الأولى مدفوعا بالحلم فكان من ضحاياه. ولا ادرى لماذا ذكر ذلك تحديدا فبدا الأمر وكأنه نادم على اختياره للحوت الروسي الأحمر بدلاً من القرش الأمريكي الأبيض، يستدرك فى آخر مشاهد المجموعة فلا يكتفي بإعلان رفضه للأيديولوجيات الشمولية فقط ، ولكن لكل أيديولوجيا تغيب الإنسان وتجعله غريباً فى هذا العالم يقول مخاطباً ذاته «وتمضى خارجا من الميدان الأحمر فى حالة من الشرود، أنت لم تحترم «الادلجة» أبداً، مكثت عمرك تحتفظ بفضيلة الشك فى كل أيديولوجيا تدعى الشمول، لكنك الآن تضيف إلى شكك شكاً جديداً، شكاً فى شمولية الغياب لكل الايديولوجيات، وتخرج من الميدان الأحمر فتحس باستغراب وكأنك فى عالم آخر». إن ساحة الكرملين بكل بهائها وجمالها واتساعها تبدو كمقابل صورى للخواء السوفييتي كما تبدو كمعادل للحلم الكاذب الذى عاشه وصدقه الراوى «المخزنجى»، ثم وقف ليراه وهو يتهاوى والمخزنجى فى وقفته تلك يذكرنا بالشاعر العربى القديم الواقف على طلل يبكى ويبكينا، فتحتشد النصوص بلقطات سريعة ومتنوعة ومتناقضة تأتينا عبر الممارسات الحية وشاشات التلفاز والإشاعات، مفعمة بالشعور الحزين المأساوى الذى تحققه لغة المخزنجى الشعرية وتجسده حواسه اليقظة المفتوحة على كل نأمة وأنة والتفاتة تحين من الحوت الكبير فى لحظات غرقة.

وتصنيف الكتاب محير، ليس بالنسبة للقارىء فقط ، فالمخزنجى يشير إليه في المقدمة كـ «نوع من التحقيق الأدبى»، والدار الناشرة تتجاهل إشارته تلك وتكتب على الغلاف «مجموعة قصص قصيرة»، والقارىء يجد فيها شيئا من السيرة الذاتية لغلبة الوقائعي والحقيقى على التأليف والتخيل، ثم تلحظ أن مكان الأحداث وطبيعتها ثابتة في الكتاب كله فضلا عن الزمن المتوالي الذى تطرحه العناوين الداخلية للقسم الأول بقصديه، فالقسم الأول بعنوان «فصول تشيرنوبيل الأربعة» وتحت هذا العنوان العام

نجد «الربيع - لحظات الربيع - الصيف «لحظات الصيف» - الخريف «لحظات الخريف »- الشتاء «لحظات الشتاء». وهذا الترتيب الزمنى الى جانب وحدة المكان والحدث والراوى طوال النص يرشحه ليكون نصا روائيا أكثر من كونه قصصا. ولا يمكنني في الحقيقة الاطمئنان تماما الى أحد التصنيفات، سواء المذكورة ضمناً فى الكتاب أم المرشحة من قبل القارىء، لكنها فى النهاية كتابة أدبية فريدة ومتميزة نرى فيها المخزنجى «القاص» شاهداً مبدعاً على اللحظات الأخيرة فى التجربة السوفييتية.

«شخص غير مقصود»

في مصر السبعينيات لم تستطع القصة أن تحقق النقلة النوعية التي حققتها القصيدة، واذا كان القص هو أكثر الفنون الأدبية استجابة للتغير الاجتماعي، فإن قصاص هذه المرحلة عبروا عن قلقهم وارتباكهم إزاء التغير الذي اجتاح المجتمع الانفتاحي في مصر، وظلوا في الأغلب امتدادا مشرفاً للتيار الستيني، وبعد تجاوز صدمة الانفتاح، وظهور هامش نسبي من الحرية، بدأت بشائر نقلة كبيرة مع جيل جديد من كتاب القصة في الثمانينات وهنا، يبرز اسم منتصر القفاش على رأس هذا الجيل.

وفي ١٩٨٩، كانت تجربة القفاش قد اكتملت، فأصدر مجموعته القصصية الأولى «نسيج الأسماء» على حسابه الخاص، حيث لم تجرؤ واحدة من مؤسسات النشر الحكومية، أن تتحمل مسئولية نشر كتابه «مخربة» بمعنى أنها تقاطع تماما كل الأعراف والمواصفات التي قام عليها القص من قبل، لقد أحدثت المجموعة ردود أفعال عنيفة ومتباينة ففي الوقت الذي اعتبرها البعض ليست قصاً على الإطلاق واتهموها بالغموض والتعالي على القارىء اعتبرها إدوار الخراط النموذج الأوفى لنقلة هامة في فن القص، وأقام على كتاب هذه الموجة مشروعه النقدي عن الكتابة عابرة النوعية، أو كما أسماها في البداية «القصة القصيدة».

واذا كانت هذه الكتابة قد أكدت إمكانية قيام النص بعيداً عن المقومات التقليدية للقص مثل «الحدث - الصراع - الشخصية» وكذا بعض جمالياته الفنية كالمفارقة، فإن في تصوري أن الخطأ الذي ارتكبته هذه الكتابة ليس اتكاؤها المباشر على الشعر، بل احتماؤها بلغة الشعر السبعيني المفعمة بالمجاز والتراكيب اللغوية البلاغية المتكلفة.

ولعل السبب في ذلك هو افتتان كتاب هذه الموجة بالنجاح الذي حققته قصيدة السبعينيات، دون ادراك أنها بدأت تستنفد طاقتها، فقد كانت رياح التغيير سريعة ومباغتة، بحيث يمكن القول إن قصيدة النثر التي

شاعت فى نهاية الثمانينيات قد بدأت فى تقويض المشروع السبعينى. وكان الأولى بكتاب القصة القصيةة أن يسعوا الى تفجير الطاقة الشعرية فى لغة القصة، بدلاً من استعارة لغة الشعر كما هى الى القصة، وهذا ما أدركه القفاش فقدم روايته الأولى «تصريح بالغياب» التى أكدت هويته تماما، فمنتصر القفاش قاص متميز يرى العالم بحواسه لا بعقله.

وثمة فارق كبير بين الأمرين، فالذى يدرك العالم بعقله، يسعى دائما إلى هندسة العالم بتصنيفه وترتيبه أو تقسيمه الى سلبى أو ايجابى أو جميل وقبيح، إلى آخر مثل هذه التصنيفات، وهكذا فإن الوعى الثنائى الذى حكم الحداثة بالوسائط الأيديولوجية هو الذى سيطر على العقل بوصفه أعتى حصون الذات، أما الذى يدرك العالم بحواسه، ويمكنه أن يرى بين هذه الثنائيات التى تصنع المفارقة، مناطق عديدة قابلة للارتياد، أنها فى الحقيقة، الأكثر التباسا والأكثر شعرية . هكذا يمكن القول إن «تصريح بالغياب» كانت تصحيحا ضروريا لمسيرة القفاش الضرورية أيضا، لهذا فإن مجموعته القصصية «شخص غير مقصود» التى صدرت عن مؤسسة حكومية «الهيئة العامة لقصور الثقافة» لأول مرة، تبدو لى تأكيداً على نضج واستواء تجربته القصصية من ناحية، ومن ناحية أخرى تأكيد على ملامح قص جديد بدأ يتشكل عند كتاب الثمانينيات الذين لم يلقوا العناية الكافية من النقاد حتى الآن. ولن تخطئ العين أن تجد ملامح هذه الجدة فى مواقف الشخصيات داخل النصوص، ففى قصة «خروج»، نلاحظ أن الخروج ليس رمزا دالا على قيمة، ليس فعلا ثورياً مثلاً، ولا فعلاً هروبياً كخروج موسى «عليه السلام» وقومه، بل هو مجرد رغبة فى أن يمارس الإنسان فعلاً موجوداً بين أفعال البشر، هكذا تأتى أفعال الشخصية غير مبررة بل وغير ضرورية أو مصيرية، وهكذا تفقد الأفعال معناها.

«يرغم نفسه على الإنهماك فى البحث، ويهيىء كل المبررات التى تجعل ما يفعله طبيعيا بل وضروريا له فأن يجد روحه مثل «مخاليق ربنا» أمر

ليس هينا ولا تحقيقه بالشيء القليل، وما الضرر في أنه أثناء فرجته على فاترينة لا يركز انتباهه ولا يدقق، يكفي أنه في مثل هذا الوضع، وضع من يبحث حتى لو «مش بجد» .

فالراوى كان قد خرج لشراء هدية لخطيبته، لقد بدأ هو المبرر الأول، أو «التيمة» الأولى التى تتم توسعتها فيما بعد، فسرعان ما يكتشف أن الأمر ليس مهما على الاطلاق، وأن كل الهدايا التى حصل عليها يوما لا يذكر أين هى الآن، غير أن ثمة رغبة فى أن يؤدى دور من يقوم بفعل ما .. وأثناء بحث الراوى، سنلحظ أن الكاتب يبحث معه، غير أن بحثه يكون فى ذات الراوى، وسوف نشعر فعلا بوجود الكاتب، اذ لا مبرر للتخفى كما أنه لا مبرر للفصل، وهكذا يكون لدينا مستويان للسرد، أحدهما يبحث فى الداخل والآخر يبحث فى الخارج، غير أن المهارة الفنية لا تضعهما كمتقابلين يحققان مفارقة، أنها حالات من الاشتباك والاندماج المستمر، بحيث يتحول السرد كله الى حالات عديدة من البحث غير المبرر عن شيء غير هام، إن موقف الراوى على هذا النحو ليس موقفا بطولياً وجودياً، ولا هو موقف البطل الضد، فالبحث والخروج، لا يتحولان فى أية لحظة إلى قيمة أو يقين، فقط يظلان مجرد رغبة فى فعل شيء عادى يفعله الآخرون، هكذا فإن الذات ليست فى مواجهة مع الآخر كما هو موقف الشخصية الوجودية، بل هى على الأرجح لا يمكنها أن تنشغل بشيء خارجها، إن انعدام المواجهة لا يجعل شخصيات القفاش فى حالة ممارسة فعل، كما أنها أيضا ليست فى موقف عدمى، أنها فقط فى حالة من الإغواء المستمر دون انتشاء، أنها حالات الالتباس القائم التي لا تحمل يقينا أو مطلقا، هذا ما يحدث حين تنكشف المواجهة فليس سوى هشاشة العالم. «لا يعرف متى سينتهى أو متى سيتوقف، فقط يريد الاستمرار والاستمرار فى المشى، واذا لم يفلح فى أن يصدق كل ما يفعله الآن، فعلى الأقل يستطيع حينما يعود الى غرفته النوم دون اضطرار إلى أن يستيقظ مبكرا».

جدلية الزمان والمكان في ديسمبر الدافيء

تقسم «هدى جاد» مجموعتها القصصية الى ثلاث حركات، كل حركة تكتمل بذاتها من ناحية، وتسلم للحركة التالية، لاتمام البناء السردى والدلالى للمجموعة كلها.

والحركة الأولى بعنوان «لافتات» وتضم ثلاث قصص هى «فيلا ٢/٢٨، مخزن، حى المناخ» والحركة الثانية بعنوان «المعدية» وتضم ثلاث قصص أيضا «طعم الملح، ليلة الذبح، الواقفون على الشاطئ» أما الحركة الثالثة والأخيرة بعنوان «المستشفى الاميرى».وتضم أربع قصص هى: البوابة، عنبر ٣، السرير السابع، ثم قصة «ديسمبر الدافئ» التى تحمل المجموعة اسمها وتدخر فى النهاية لتبدو كنص ختامى لمعزوفة تتكون من ثلاث حركات.

«ديسمبر الدافئ» عنوان يشير إلى الزمن لكنه مرجأ كما قلنا ليكون ختام المجموعة فيما يأتى النص الأول فى الحركة الأولى، مصدراً بمفتتح، يدل بوضوح على المكان، نقرأ «للأمكنة قدرة غريبة على استدعائنا، تعرف كيف تسحبنا إليها، تلمؤنا بحنين يظل يكبر ويتراكم، حتى يصير حباً لا يقاوم».

ومن خلال القراءة، سوف نلحظ أن قدرة الأماكن على استدعاء أصحابها، هى منطلق القصص وإذا كان النص الختامى يدل بوضوح على الزمان «ديسمبر الدافئ»، فان هذا يعنى أن حركة السرد تبدأ من المكان لتلتقى مع الزمان فى نقطة مفصلية، نشير إليها لاحقا.

وعلى مستوى آخر، لدينا ثنائية أخرى، طرفها الأول ذات الرواية، التى تعانى اغترابا عن المكان، فيما تظل تحمل زمنها الأول داخلها، كحنين الى الوطن الأول «بورسعيد».

وفى الطرف الثانى، لدينا «بورسعيد» نفسها التى تحتفظ بالمكان، فيما

تعانى اغتراباً زمنياً، بفضل ما أصابها من تغير فى زمن الانفتاح، فصارت رمزا لأنماط الحياة الاستهلاكية بوصفها سوقاً حرة، بعد أن كانت رمزاً للبطولات والقيم النضالية.

نحن إذن أمام جفوة «زمكانية» متبادلة بين ذات الرواية، وذات المدينة. وسنلحظ دمجاً في تداخل الأصوات الساردة وتبادلاً في الضمائر، بين الرواية كذات مغتربة في المكان، والمدينة كذات مغتربة فى الزمان، نقرأ «كلانا قد تغير، شوارعك مزدحمة كقلبى تماماً، ومثلى تنجحين فى إزاحة الوجع القديم، إلى حفرة في أعماق الروح، وطمر الجراحات القديمة، أنت الآن أجمل، أجمل كثيرا، لكن روحك معذبة، وعيونك مؤرقة، تبحث عن شيء ما.. ربما تبحث عن يقين ، تقرأ لافتات المحال، تتأمل الوجوه، ترصد شرفات المنازل الخرسانية، ترينها خاوية من أصص الورد وأشجار الياسمين القصيرة، ترينها بلا رجال يشربون الشاى فى ساعات النهار الأخيرة، وبلا نساء ينشرن ملابسهن الملونة، ويضعن مشابك الغسيل بين أسنانهن ولا ضحكات دافئة يحملها النسيم الليلى من شرفات مضيئة».

نلاحظ أن الدفء صفة لصيقة بالزمن القديم، ويرشح ذلك عنوان المجموعة «ديسمبر الدافئ» أنه دفء العلاقات الحميمة، وذكريات الطفولة، حيث الأب والأم باحتوائهم للرواية، ويكون فى الاغتراب برودة مقابلة.

فى الحركة الأولى، تبدو اللافتات هى العلامات الإرشادية التى تتعرف بها الراوية على المكان الذى اغتربت عنه طويلا، لكن كل شيء قد تغير، والراوية تبحث عن الأماكن التى عرفتها، والتى تحتفظ لها بذكريات خاصة، ولذلك فهى لا ترى في المكان سوى هذه الذكريات، أى أنها تراها من خلال ذاتها وليس فى واقعها، الذى تغير ، هكذا تضل الطريق الى المكان وتستعين باللافتات «بورسعيد.. مدخل رقم١» فنقرأ «الآن سأدفع رسوم الدخول، كأنى ما كنت هنا يوماً، أتأمل الطريق وابتسم لأمين الشرطة الذى يتفحصنى ، يطلب أوراق هويتى، أقول أنا بورسعيدية،

يسمع لكنتى الخليجية ويندهش، وينظر للافتة السيارة».

إن دفع رسوم الدخول، هو المعادل الفنى للثمن الذى تدفعه الراوية عند اغترابها، واذا كانت بورسعيد تغير شكلها وأن بقيت اللافتات كما هى، فإن الراوية أيضا تغيرت لكنتها، وأن بقيت لافتة السيارة، وأوراق الهوية تقول إنها بورسعيدية.

هكذا تستفيد «هدى جاد» من اللافتات كعلاقة مكانية، وتوظفها توظيفاً دالا على الاغتراب، ولنتوقف قليلاً عند القصة الثانية من الحركة الأولى «مخزن» حيث تعمق الراوية رحلتها الى المكان، لتصل إلى مخبز اعتادت أن تشترى منه الخبز فى طفولتها لتجده وقد أصبح «بوتيك» فتقف أمامه، وتحاول أن تستحضر تفاصيل المكان القديم «المخبز» ووجه الخباز الاسمر «عم على الفران» والباب المكتوب عليه «مخزن» حيث دفنت فيه سنها اللبنية، وقطعت وعداً لعم على أن تعود لتأخذها عندما تكبر، يكون المخبز تحول إلى بوتيك، والعم على مات، فتسأل صاحب البوتيك، هل وجدت سنتى فى المخزن؟

إن البحث عن السن اللبنية، هو بحث عن دليل انتمائها للمكان، دليل أنها كانت موجودة هنا فى يوم ما.

ومن الملاحظ أن قصص الحركة الأولى كلها، تنتهى بإحالات الى الزمان، ولا سيما قصة «حى المناخ» وكأن الراوية ذاتها، حين تستحضر المكان، تستحضر فى نفس الوقت الزمان الذى اغتربت فيه عن المدينة، باعتبارها ذات مغتربة، فالعمال فى قصة «حى المناخ» يهدمون بيت الخالة فاطمة، الذى كان شاهدا على بطولة المدينة فى ٥٦، ليقيموا بدلاً عنه متجرا للأخشاب، فيعثرون على «ملابس عسكرية بدت غريبة لهم، وحذاءين كبيرين وحافظة بها أوراق مكتوبة بالانجليزية، وصورة لطفل أشقر وامرأة ذات وجه نحيف وسلسلة بها ثلاثة مفاتيح، وساعة، يقف عقرباها على السابعة وست وعشرين دقيقة، ونتيجة الساعة تشير إلى اليوم الثانى عشر

من شهر نوفمبر».

إن تحديد التاريخ على هذا النحو من الدقة، هو استدعاء لتاريخ المدينة الباسلة في ٥٦، إبان العدوان الثلاثي عليها إثر تأميم قناة السويس، ونعرف من السرد، أن أحد الفدائيين قتل جندياً انجليزياً، واحتفظ بملابسه في بدروم بيت الخالة فاطمة على سبيل التذكار، وهكذا تكون التذكارات شواهد حية على انتماء المدينة لزمن البطولة رغم عمليات الهدم والتغيير، هي بذلك ، استجلاء للغياب الزماني لذات المدينة تماماً كما كانت السن اللبنية المدفونة في المخزن تذكارا لانتماء الراوية للمكان رغم التغيير الذي أصاب المخبز، وهي بذلك، استجلاء للغياب المكاني لذات الراوية، إن لفظة «مخزن» في حد ذاتها ، ربما تشير إلى اختزال الذكريات والاحتفاظ بها بمنأى عن عوامل الهدم والتغير، ليكون أحد أشكال المقاومة والصمود للراوية وللمدينة معاً، في اغترابها، ويكون مخزنا تتزود منه الذوات المغتربة.

هكذا تكون الحركة الأولى، قراءة اللافتات كمدخل لاستحضار المكان والزمان، ثم تأتي التذكارات دليل الانتماء إليهما، ويتحقق هذا من خلال آلية الاستدعاء التي أشارت إليه الراوية في مفتتح الحركة الأولى «للأماكن قدرة غريبة على استدعائنا».

منازل القمر

قبل أن تنتهي من قراءة قصص «سمية رمضان» تشعر أنك أمام عالم صغير ومحدود، عالم هش يكاد يتداعى ويتفكك من تلقاء نفسه، وبمجرد أن تنتهي تشعر بذلك الصخب والاحتشاد العنيف بداخلك لتلك الصور التي تتواتر وتملأ مخيلتك، تبقى حية وقادرة على إعادة إنتاج النص بداخلك من جديد، إنتاجا تشعر أنه يخصك أنت وحدك، وربما لا تصدق أنك تعيش في تلك الفضاءات الفسيحة التي تتيحها لك نصوص قصصية لدرجة صدقها وبساطتها وألفتها من عالمك.

ويبدو أن عالم الصور هو الشغل الشاغل لسمية رمضان، ومن ثم يأتي الإهداء متوافقا تماما مع طبيعة وعيها بالعالم.. إلى صانع الصور.. فهى ترى أن العالم يتخلق عبر مجموعة من الصور ، لصناعة حياة حقيقية كما فى علاقة حب، أو لتصنع حياة تمثيلية كما فى مباراة كرة قدم، وبهذا يحقق خطابها القصصي تواصله مع القارىء عبر عرضها لمجموعة من الصور التي تتواتر أحيانا بسرعة وعادة ببطء يسمح بتأمل تفاصيلها ورصد علاقاتها البلاغية، التي تأتي ربما عبر التجاور أو التضاد أو المفارقة والاشتباك ودقة التفاصيل التى تعمل على تشغيل الحواس الإنسانية لكى تقوم بديلاً عن الوعى الذهنى المنظم فى إدراك العالم.

ولسمية رمضان مجموعة قصصية بعنوان (خشب ونحاس) صدرت عن دار شرقيات ١٩٩٥ قبل مجموعتها (منازل القمر) ولا يشير هذا إلى حداثة تجربتها بقدر ما يشير الى قلة انتاجها، فهى تنتمى الى جيل الثمانينات لكن النقاد ينظرون إليها باعتبارها على رأس تيار التجديد الذى تحددت معالمه بقوة فى التسعينيات، وأعلن عنه بشكل حاسم بصدور مجموعتها (خشب ونحاس) التى قدمت اقتراحا لكتابة جديدة، غير أن العالم في (منازل القمر) أكثر خفة وبساطة، وأكثر التصاقا باللحظات

الحميمة فى حياة الكاتبة، حتى تظن أنه عالم لا يخص أحدا غيرها، لكن البعد الإنسانى فيه يجعله عالمك أيضا، فهو عالم شديد الإنسانية محفوف بالشجن، والانكسارات الصغيرة، التى تمس مشاعرنا برهافة وتستقر فى قلوبنا بعمق.

والطفولة.. نقطة انطلاق لكثير من قصص (منازل القمر) ويتخذ الأسلوب طابع السرد المرسل من الذاكرة، ولأن الذاكرة الإنسانية محدودة فهى لا تستحضر من عالم الطفولة غير لقطات متناثرة فهو عالم أكثر هشاشة من أن يظل متماسكا، ومن ثم فهو لا يصنع سياقاً حكائياً أو حبكة محكمة تنتمى إلى التوليف، لكنها لقطات تحضر فى الذاكرة عبر تفاصيلها الدقيقة، مشروطة بالمثيرات الحسية المختلفة التى تنطلق عادة من البيت باعتباره عالم الطفولة اللامتناه، وحيث تلك الصور والأصوات المألوفة لأعمال المطبخ وموائد الطعام وأماكن اللعب ودواليب الملابس المعطرة بألوانها الزاهية، أنها ممارسات عادية نمر بها جميعا لكن ذاكرة الفنان تصنع منها شيئا جديدا ومدهشا، ربما لأنها، وهى تبحر بعمق فى التفاصيل الدقيقة تتوقف طويلا عند مناطق الاختلاف والخصوصية.

واذا كانت ألفة الأشياء وعموميتها هى ما تعطيها طابعها العام بحيث يجد كل قارئ فيها شيئاً يخصه، فإن هذه الفروق الصغيرة، هى التى تجعل هذا النوع من الكتابة ذات طابع شخصانى متفرد، ويجعلها فنا يقترب من المنمنمات والتعاشيق والأرابيسك ، فهل يذكرنا هذا بعنوان مجموعتها الأولى (خشب ونحاس)؟ فندرك شدة احتفائها بهذا الفن ذى الجذور العربية، أعنى تلك النقوش والتعاشيق التى تصنع لوحات غاية فى الدقة والبراعة من خلال خامات البيئة المتاحة والمألوفة كالخشب أو المعادن والأحجار.. إلخ.. أما بيئة (سمية رمضان) المتاحة، فهى غنية بتلك المواد الأولية البسيطة التى تجدها فى حيوات البيوت وجنباتها.. فوق الأسطح وحجرات الخزين ووراء الدواليب كما تجدها فى أروقة المدارس، والشوارع

الضيقة المحيطة بها.. والتى فيها – عادة – نبدأ رحلاتنا الاستكشافية للتعرف على العالم الكبير.. عالم ملىء بالآخرين.. وعندئذ تتكون ذواتنا.

وهذه الملاحظة تقودنا للتفكير فى الطبيعة المختلفة لفن القص العربى الجديد، الذى بدأ يمتلك خصوصية عبر اقامة علاقات حميمة ومتواشجة تمتد مع الفنون العربية الأصيلة برغم تجردها من الظواهر التراثية البارزة، فمن المعروف أن القصة العربية فى بدايتها التمست مقوماتها من القصة الأوروبية حتى وصل الأمر إلى نوع من المحاكاة، ولعل أشهر هذه المقومات هو صناعة الحبكة التى تقوم على التوليف والتركيب الذهنى المحكم الذى تميز به البناء الفنى للقصة الأوروبية ربما بداية من (موباسان) وجعلها مختلفة عن الجذور العربية ذات الصيغ والأشكال التوليدية التى نراها – مثلا – فى ألف ليلة أو تلك التى نراها كأقاصيص تأخذ طابع الأخبار، وكذلك المقامات التى تعتبر أبرز فنون القص العربى، إلا أنها لم تراهن على البناء الهرمى الأوروبى واكتفت بالبناء الأفقى المسطح المحتشد بالتفاصيل والقادر على استيعاب الفنون والثقافات المختلفة.

وهكذا يمكن القول إن قصص سمية رمضان بهذا البناء الأفقي، وبتلك المراهنة على السردات الصغيرة والحشد الهائل للتفاصيل الدقيقة، يتواشج ويمتد مع الجذور الأولى للقصة العربية بلا محاولات مكشوفة للتوظيف التراثي كما يعمد البعض.

أنه عالم صغير.. هش، يكاد يذوب بمجرد تذوقه لكن حلاوته تبقى فى أفواهنا طويلا.

البكاء المستحيل

فى كتابه عن فن الرواية، يؤكد (ميلان كونديرا) أنه لم يجد فروقاً عملية واضحة بين القصة والرواية، ورغم ذلك، فلا هو ولا غيره يعرف.. لماذا يختار الكاتب أن يجسد موضوعه في بناء قصصى أو روائى، فهذا أمر موكول إلى حاسة داخلية لدى كل كاتب، لكن المنظرين يؤكدون أن فن القص قد اختص لنفسه بجماليات تظهر أكثر ما تظهر فى اللغة والبناء العضوى لم تعرفها الرواية من قبل.

ربما يقصد (ميلان كونديرا) أن الشروط الجمالية والبنائية التى حققها القص لنفسه لم تكن استجابة لتغيير فى طبيعة السرد، بقدر ما هى استجابة لتغير فى طبيعة العصر التى فرضت جماليات جديدة تناسب ذائقة المتلقى الجديد، ولا شك أن هذه الحساسية الجديدة التى ظهرت مع سطوع فن القص، انتقلت إلى أنواع أدبية أخرى أهمها الرواية، التى تغذت بجماليات جديدة، فمالت اللغة الى الكثافة، فتوهجت وحدات السرد، وتراجعت فى المقابل البنى المركزية والكلية، فسادت قيم التعدد والتفكيك، ومن ثم تغير دور الراوى بظهور مفهوم (الذات الساردة)، وتلاشى حضور المؤلف فى النص..

إذا كان هذا التطور قد أصبح سمة الرواية الحديثة، فنحن نتوقع من (القصة القصيرة) أن تكون أكثر استفادة من القيم التى أنتجتها، ومن ثم، سيكون من قبيل الصدفة، أن تقرأ عملاً قصصياً جديدا، ثم تجده قد تخلى تماما عن هذا المنجز الجمالى، ليردك إلى وعى قديم بمفهوم السرد القصصى.

هذا هو الشعور الذى خامرنى وأنا أقرأ المجموعة القصصية الأخيرة ليوسف القعيد (البكاء المستحيل) الصادرة عن دار (سحر) بتونس، والمجموعة مقسمة إلى أربعة أجزاء هى (نهنهة - الدمعة الأولى- مطر

الدموع - تأجير الأحلام)، وكل قسم منها يحتوى ثلاث قصص قصيرة، ونستشعر من عناوين الأقسام محاولة الكاتب لإشاعة جو نفسى واحد تسيطر عليه رومانسية حزينة.

يباغتنا القعيد فى نهنهاته بلغة بلزاكية ثقيلة متمهلة، لا تضع فى حساباتها مفاهيم الكثافة الشعرية، أو التوتر السردى، أنه سرد مستريح غير مشغول بشىء خارجه، فما سر هذا الاسترخاء اللغوى لدى كاتب كبير فى حجم يوسف القعيد؟ هل يمكن أن تقول، إن الخبرة بدلا من أن تزيد الكاتب وهجاً أو ترهف إحساسه بالعالم، تحشده بنزوع يقينى حكمى، وتجعله ميالا إلى التعبير البلاغى، وهو بسبيل ذلك الاجترار اللغوى قد يضحى بكثير من جماليات النوع الذى يكتب.

فى قصة (كشف خصوصى) وفى بداية مقطع جديد نجد «كانت قد زارتنى فى مكتبى، زيارة تعارف، قامت به كاتبة صديقة للطرفين» هذه عبارة تحمل إشارة إلى حدث يمكن أن يقوم ويترتب على فعل الزيارة، لكن هذا التحفز القرائى، يتوقف عند هذه الحد، لتعترض حركة السرد باستطراد يطول حتى ينشغل به الراوى عن الزيارة فيكمل (ومن عادتى أن أقدم كتبى هدايا لمن يزورننى فى مكتبى، أو من يترددون على منزلى، وذلك فى أضيق الحدود الممكنة، وتقديم الكتب فى هذه الحالة يكون بديلاً للكروت المثقلة بالصفات والوظائف والأدوار التى نقوم بها فى الحياة، بل إن بعض هذه الكروت ندون عليه الأكاذيب اليومية، والأحلام التى لم نتمكن من تحقيقها فى بعض الأحيان».

ويستمر الكاتب فى شرح أنواع الإهداءات وتأثيرها على القارىء، الذى لا ينسى تصنيفه إلى هواة ومحترفين ثم قارىء عادى، إلى آخر هذه المداخلات التى تثقل حركة السرد، وتنسى القارىء الزيارة، بل وينساها الكاتب أيضا ليبدأ مقطعا جديدا (فى اليوم التالى بادرتنى باتصال تليفونى).

والقصة القصيرة هى أكثر فنون السرد توهجاً، لا تعرف هذا الاسترخاء اللغوى، ولا يمكنها أن تحتمل مقطعا طويلاً عريضاً لا يدفع بحركة السرد خطوة إلى الأمام، فالحيز السردى الممنوح لكاتب القصة القصيرة يفرض عليه الاستفادة من كل فعل، بل ومن كل إشارة أو كلمة، وإذا كنا فى الرواية، نتحدث عن بؤرة السرد، وفضاء السرد، ففى القصة القصيرة ليس لدينا سوى بؤرة سردية لا تحتمل الإسهاب.

وواحدة من مشكلات هذا الاسترخاء اللغوى، إنه ينمط صورة الكاتب والقارىء معاً، ففى أحد المقاطع يقول (والحق أننى فوجئت بأكثر من أمر....)، ثم يبدأ عرض مواضع المفاجأة، ثم أسبابها، والإشعار بالقسم الذى يتصدر المقطع، يجعلنا نتخيل صورة الكاتب الحكيم الذى يملى على مستمعيه، وهى صورة توسع المسافة الفارقة بين الذات الساردة والقارىء، وتردنا إلى صورة المؤلف الذى أعلن النقد الحديث موته.

إن أول تعريفات هذا (المؤلف) أنه يتسم بالحكمة، كتلك التى نجدها فى قصة (إعلام وراثة) من نفس المجموعة حين يقول الراوى على نفس طريقته فى الاستطراد (صدق من قال إن الحزن هو الشىء الوحيد الذى يبدأ كبيراً مثل الجبال، ولكنه يصغر يوماً بعد يوم؟؟).

وهكذا يفقد فن القص كثيراً من الجماليات التى اكتسبها أمام هذا اليقين المطمئن غير المحتشد، ليجعلنى أعيد النظر فى كلام كونديرا، فأحيانا ما يكون القص، بمثابة سلة المهملات لمشاريع روائية لم تكتمل بعد. أو لكتاب اطمأنوا فأقلقونا.

عشاء برفقة عائشة

محمد المنسى قنديل، صاحب (من قتل مريم الصافي، وبيع نفس بشرية، احتضار قط عجوز، انتصار الروح).

المبدع المقل جداً، الذى بدأ رحلته فى أول السبعينيات ثم على مدى ثلاثين عاما لم يقدم غير أربعة أعمال، لكنها شديدة التميز والحضور، يعود المنسى قنديل بمجموعة قصصية جديدة جميلة هى (عشاء برفقة عائشة).

وشأن كل المبدعين المتميزين والمقلين، سنجد فى كل تجربة جديدة إضافة، وفى هذه المجموعة ثمة نقلة واضحة على مستوى الوعى بالعالم الجديد الذى نعيش، والذى يفرض معطيات مغايرة تماما عن تلك التى تناولها (قنديل) فى السبعينيات والثمانينيات.

يعرى (قنديل) لحظتنا الآنية بكل قبحها وعدوانها على كل ما هو إنسانى وحميم، ولا تفلح عناوين القصص (الرومانتيكية) فى إخفاء التشوهات النفسية والجسدية لأبطال قصصه، فرغم عناوين مثل (مكان للمحبة، المنزل على منحدر النهر، عند أطراف السماء، حدث فى مقهى المنظر الجميل)، نخرج بعد قراءتها مثقلين ببشاعة الواقع، يتحقق هذا بانكشاف المواجهة، وسقوط الأقنعة التى صنعتها الحداثة المتفائلة المتسربلة بمسوح إنسانية زائفة، هكذا سيكون اختبار الحقيقى بالوهمى هو أهم مرتكزات هذا العمل.

فالشخصيات توضع – عادة – فى اختبار صعب، وتمر عبر لحظة فاصلة، ذات طابع غرائبى وكئيب، أقرب إلى عالم (كافكا)، فى عالم كهذا، ثمة يد خفية تعبث بمصائر البشر، وتضع الإنسان فى مواجهة عنيفة مع واقع لا قبل له على تحمله، وفى لحظة ما، عليه أن يحدد، إما أن يكون أو لا يكون، ولكنه ليس بعيداً عن متناول خطة جهنمية محكمة تقوده الى

مصير محتوم، ثمة أشياء يتحتم عليه فعلها، وأحداث ينبغي أن تتم إلى نهايتها، وهكذا تظهر الإدارة الإنسانية ضعيفة إلى أقصى درجة، حين يكتشف (عيسى) بطل قصة (حدث فى مقهى المنظر الجميل)، أن حياته لم تكن سوى مجرد حياة افتراضية، وأن الحقيقة (فى مكان آخر)، ويكاد لا يفلت فعل - من أفعالنا - من الواقع الافتراضى سوى فعل الحب والالتصاق الحميمى بالآخر، الجسد هنا صيغة لتأكيد الذات، وإثبات الوجود، يأتى فى مواجهة الشعار.

(أنا أفكر إذن أنا موجود) لأن الوجود العقلى الحداثى، لا يكون سوى مجرد فكرة، وجود وهمي، والاختراق الوحيد لن يتم إلا عبر الجسد، هكذاتبرز مقولة الجسد كعنصر دال على الوجود الإنسانى فى معظم النصوص، هذه المقولة التى شاعت وابتذلت، نراها هنا دونما إسفاف، كدأب كتاب الجسد غير المؤهلين لعمق مقولات ما بعد الحداثة، فالإنسان، وهو بسبيله إلى التمدن يعيش داخل دواليب عالم نمطى، تحكمه آليات مستبدة، مثل آليات السوق، والوقوع فى براثن أنماط الاستهلاك المدمر، فلا يملك الإنسان إزاء هذا سوى جسده، فكل شىء كان يمكن للعقل أن يحسمه فى وقت ما، يتداعى الآن، كما يتداعى وجود (عيسى)، لاعب الشطرنج المحترف الذى لم يهزم من قبل، لقد استغرقته اللعبة حتى تحولت حياته كلها إلى لعبة، تستعصى قوانينها عليه، إنها مغايرات الزمن الذى يتحرك حوله دون أن ينتبه له، حتى بعد إحالته إلى المعاش، ظل عاكفاً على لعبته بطريقة واحدة يكسب بها دائماً زملاء المقهى كل ليلة، حتى أن دخل عليه الرجل الغريب، له ملامح صورة كمبوترية باهتة وميتة، يراهنه على دور شطرنج من يخسره يخسر وجوده، وهكذا، يخسر (عيسى) لأول مرة، ويخسر مع دور الشطرنج وجوده الحميم الذى عاشه دائما، يختفى زملاء المقهى ويتبدل المكان كله إلى قفر بلا ملامح.

يخسر (عيسى) وجوده فى مواجهة مع الكمبيوتر، فيهتز يقينه، أيهما

الحقيقى وأيهما الافتراضى، وجودى أم وجود الكمبيوتر؟

إن (عيسى) يطرح على نفسه أسئلة وجودية، ولا توجد إجابات يقينيه، ومن ثم ليس أمامه سوى المغامرة، يراهن هذه المرة على دور جديد، يراهن بحياته نفسها، فإما أن يسترد عالمه الذى اختفى وأما أن يختفى هو أيضا.

لكن بطل قصة (عشاء برفقة عائشة) ينتهى إلى نوع من الآلية، عندما يسلم نفسه تماما لعائشة التى قادته الى المطعم الآلى، وفى إطار طريف رغم كابوسية المكان، يحتجز البطل داخل المطعم، كان عليه أن يعمل لتسديد ثمن الطعام، ومن ثم يخضع لشروط المكان، ويدخل اللعبة الآلية مرغما، فيتحول إلى إنسان آلى مثل كل العاملين بالمطعم.

إن البطل هنا مستلب لغير إرادته، ولا يطرح على نفسه تلك الأسئلة الوجودية التى طرحها (عيسى) لاعب الشطرنج.

(عشاء برفقة عائشة) عمل جميل، ولكنه لا يغازل مشاعرنا، بقدر ما يهز عقولنا، فاذا بالعالم حولنا افتراضى ومراوغ، ضالع فى اغتيال إنسانيتنا، فيردنا مرة أخرى، إلى واقعنا السياسى الكابوس العبثى والسرمدى.

قرن غزال ..

هى مجموعة قصصية جديدة للقاص والروائى خيرى عبد الجواد عن دار سندباد بالقاهرة، وهذه المجموعة هى الإصدار العاشر للكاتب الشاب الذى تميز بغزارة انتاجه، غير أن الميزة الأهم، هى أنه يكاد يكون هو الكاتب الوحيد – بين أبناء جيله – الذى يمتلك مشروعاً فنياً واضح المعالم، وهو في هذا يعتبر امتداداً طبيعياً لجيل الآباء الستيني، ولا سيما جمال الغيطاني، ففي الوقت الذى يسعى فيه أبناء جيله (الثمانينيات) الى البدء من نقطة صفرية جديدة تمثلهم، يعمد عبد الجواد الى التماس مع الجيل السابق بقوة، لهذا لم يكن من قبيل المصادفة أن يعلو إحساسه بالزمن، فيسترشد بالتراث منذ بداية مشروعه.

إن الماضى يشكل ملمحا هاما فى كتابات عبد الجواد، فكما يمكن للمغامرات الصفرية أن تحقق دهشة الاكتشاف، يمكن أيضا للكاتب المسترشد بالتراث أن ينطلق الى آفاق أخرى لا تقل إدهاشا، وسواء كان هذا التراث شفهيا أو مكتوبا، يمكنه أن يمثل الحاضر بطريقة ما، فخيرى عبد الجواد على قناعة تامة بأن الماضى والحاضر لا يمكن فصلهما، وأن هذه الخصيصة هى التى تمنح ثقافتنا خصوصيتها، ومن ثم يمكن كتابة رواية عربية خالصة.. ونموذجه فى هذا هو (ألف ليلة وليلة) التى استفاد منها كثيراً سواءً على مستوى اللغة أو البناء، وهو بالطبع النموذج الأشهر عند الطامحين الى رواية عربية.

وبشكل عام يكون للتراث الثقافى العربى حضور قوى فى كتابات خيرى عبد الجواد، يبدأ مع المرحلة الأولى فى منتصف الثمانينيات، وتشمل ثلاث مجموعات قصصية هى (الديب رماح، حرب اطاليا، حرب بلاد نمنم)، وفيها لا يذهب عبد الجواد إلى عمق التراث الثقافى فقط ، بل إلى بدايات التكوين الأولى للذات العربية، فيتوقف طويلا أمام رحلة

الطفولة، فى محاولة للكشف عن عمليات التواصل الثقافى التى تقوم أساسا على الشفهية، وتشكل العادات والتقاليد والمعتقدات الشعبية، وهى تلك المكونات التى تتجادل بصورة خصبة مع الخيال وتتجلى فى مظاهر ثقافية مختلفة، منها أغانى الأطفال، ألعابهم، مصطلحاتهم، تصوراتهم عن عالم الكبار السرى، وتمثل الحدوتة (الحكاية) القاعدة السردية التى يتشكل على أساسها عالم الطفولة لما لها من قدرة على حمل التراث دونما شعور بالاغتراب، أو بما للسرد من قدرة على خلق السياق.

وإذا كانت المرحلة الأولى تسترشد بالتراث الشفهى، فالمرحلة الثانية تعول كثيرا على التراث المكتوب، ولكننا فى كثير من الأحيان لا نجد فصلاً حاداً بين المكتوب والشفهى، ويكشف هذا عن الطبيعة اللامركزية فى الثقافة العربية، وقدرتها على التجلى فى أكثر من سياق سردى.

استغرقت المرحلة الثانية عقد التسعينيات، وفيها وصل عبد الجواد إلى درجة كبيرة من النضج الفنى ظهرت فى روايته (العاشق والمعشوق) التى طبعت عدة مرات وترجمت إلى الفرنسية ، وصارت واحدة من أكثر الأعمال تداولا فى دوائر البحث الأدبى.

ربما أدرك خيرى عبد الجواد أن المرحلتين الاوليين استنفدتا طاقته فيما يتعلق بالتراث، ومن ثم جاءت المرحلة الثالثة بمثابة نقلة كبيرة مثلتها رواية (يومية هروب) وتستدعى سيرة ذاتية للكاتب نفسه، وتستدعى معها لغة عصرية شديدة الاحتفاء باليومى والمعايش، وما يدور على ألسنة الناس من ابتذالات وممارسات مغرقة فى عفويتها، ووسط كل هذا تتكون ذات ترنو لأن تحظى بقدر من السمو والرفعة لمثقف يعانى قهرا اجتماعيا واقتصاديا.

وتعود تيمة المثقف المأزوم للظهور مرة أخرى فى مجموعته الأخيرة (قرن غزال) وتعود نفس اللغة اليومية وأن كانت مفعمة هذه المرة بسخرية شديدة ورغبة فى المشاغبة، كما أن الأزمات التى يواجهها مثقف (قرن

غزال) لا ترقى إلى مستوى القضايا الكبرى كما هى العادة لدى الكتاب الذين تناولوا هذه التيمة، بل على العكس، فإن ملمح السخرية ينسحب على المفاهيم الكبرى ذاتها، حيث توضع الشخصيات ذات السمات المركبة كالمثقفين فى مواجهات قد تبدو بسيطة وتافهة ولكنها قد تعصف بهم ليكف هذا عن هشاشة الذات، فالبطل فى قصة (العشة) تستدرجه رومانسية الى تصور أن بناء عشة من بوص هو الحل المناسب لمشكلة سكنه الذى يجثم عليه بكتلة الاسمنتية الخانقة، ولكن أقرب عاصفة تطيح بها.

فى قصة (عفريت) نجد بطلها (سيد دعبس) مثقفاً فقيراً كل رأس ماله فى الحياة مجموعة من المعارف تغذى سموقه وتمنحه حق التميز الذاتى، وهو شأن كل المثقفين مفعم بالأحلام الكبرى ومن ثم يخلق سيناريوهات داخلية لا ترقى إلى مستوى التحقق أبداً، لقد رهن حياته على نص (استغرق فى إعداده العمر كله، نص هو بطله ومنتجه ومؤلفه ومخرجه والمتفرج الوحيد فيه، أنه أحد نصوصه السرية التى دأب على تأليفها فى الآونة الأخيرة).

لقد تحولت نصوص سيد دعبس الى صيغة بديلة للحياة، لكنه وهو المثقف العلمانى الذى لا يؤمن سوى بما يراه، يظهر له عفريت حقيقى من الجن، يواجهه بالحقيقة.. أن وجوده رهن بهذه الأحلام وأن لا وجود له خارج الحلم.

إن الفكرة التى تطرحها القصة لا تبتعد كثيرا عن الفلسفة التى تحكم مشروعه، حيث يكون للمجازى قدرة على اختراق الحقيقى، وللميتافيزيقى قدرة على اختراق الفيزيقى، تماماً كما للماضى قدرة على اختراق الحاضر، ليشكل تداخل المتناقضات أهم ملمح فى عالم خيرى عبد الجواد الثرى.

فهرست

- **المشهد النقدى قبل نهاية القرن** ٧
  - دراسة الشكل ١١
  - الواقعية ومرادفاتها ١٧
  - البنيوية ١٩
  - ما بعد البنيوية ٢٣
  - القارىء والاستجابة ٢٦
  - النقد النسائى ٢٩
  - خاتمة ٣٢
- **ملاحظات حول الشعر والقصة** ٣٥
- **مفارقة السياق** ٤٨
  - جيل يسخر ويتمرد ٤٨
  - هنا .. والآن ٥١
  - مبدعون ونقاد ٥٤
  - رواية التسعينيات ٥٧
  - توزيع الثقافة ٦١
  - وفى المغرب أيضا ٦٤
  - كتابة جديدة كتابة نسوية ٦٧
- **قراءات فى القصة القصيرة** ٧٠
  - المخزنجى شاهد (غرق جزيرة الحوت) ٧٠
  - شخص غير مقصود ٧٤

- جدلية الزمان والمكان فى ديسمبر الدافى ٧٧
- منازل القمر ٨١
- البكاء المستحيل ٨٤
- عشاء برفقة عائشة ٨٧
- قرن غزال ٩٠

رقم الإيداع : ٧٨٩٨ / ٢٠٠٢

شركة الأمل للطباعة والنشر
(مورافيتلى سابقاً)



الأمل للطباعة والنشر